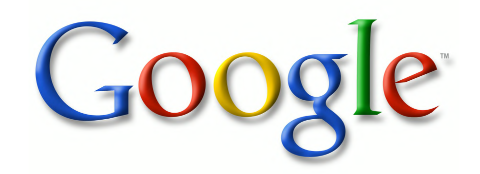
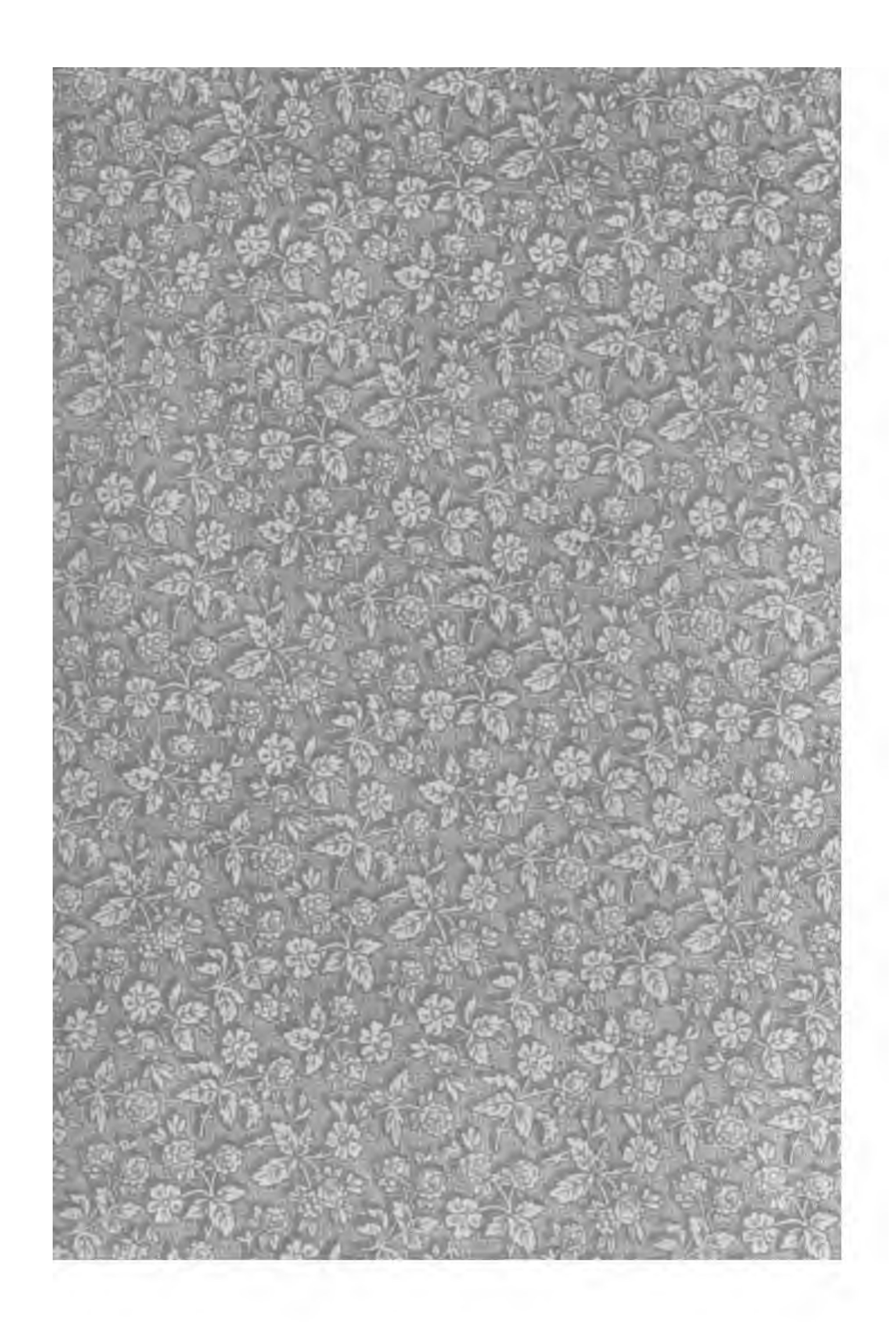
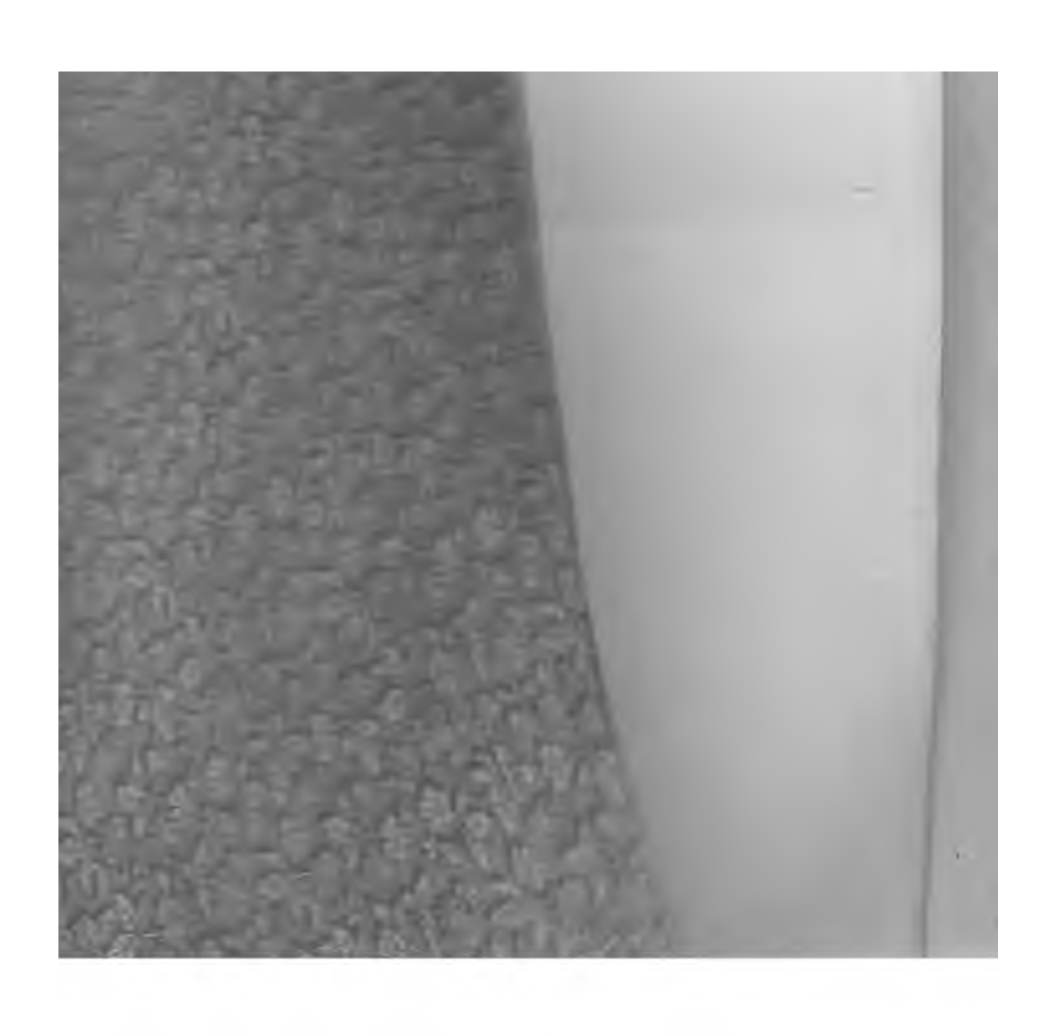












AUSGABEN UND ABHANDLUNGEN

AUS DEM GEBIETE DER

ROMANISCHEN PHILOLOGIE.

VERÖFFENTLICHT VON E. STENGEL.

XIV.

ÜBER DEN
REGELMÄSSIGEN WECHSEL
MÄNNLICHER UND WEIBLICHER REIME
IN DER FRANZÖSISCHEN DICHTUNG.

VON

MAX BANNER.

MARBURG.

N. G. ELWERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG.

1884.

107070

Meinem

hochverehrten Freund und Gönner

Herrn Moritz Cahn-Lion

zu

Frankfurt a. M.

voll Dankbarkeit gewidmet.



In der modernen französischen Verskunst ist ein Gesetz in Geltung, nach welchem im Gedichte mit der Veränderung des Reimlautes stets auch das Reimgeschlecht sich ändern soll, also dass männliche und weibliche Reime um und um wechseln müssen. Der männliche Reim aber besteht in dem Uebereinklang der betonten Endsilbe, der weibliche in dem der betonten vorletzten und der minderbetonten letzten Silbe in zwei oder mehr nahe auf einander folgenden Versen. Dass wir nun dieses seit Jahrhunderten herrschende, in die französische Verskunst tief eingreifende Gesetz zum Gegenstand einer besonderen Abhandlung machen, dürfte um so begründeter erscheinen, als ihm selbst in den ausführlichsten und gründlichsten der einschlägigen Werke noch keine auch nur einigermassen erschöpfende Betrachtung zuteil geworden ist. Im Auge haben wir dabei namentlich Quicherat, Traité de versification française, 2. Aufl. Paris 1850, Foth, Französische Metrik für Lehrer und Studierende, Berlin 1879 und Becq de Fouquières, Traité général de versification française, Paris 1879. Aber selbst dasjenige Werk, von dem man zu allererst eine genaue Auskunft erwarten sollte, Bellangers Etudes historiques et philologiques sur la rime française, Paris et Angers 1876, gewährt der Besprechung unsres Gesetzes nur wenig Raum. Mehr vermochten wir der Gramont'schen Schrift: Les vers français et leur prosodie, 2. Aufl. Paris 1879 zu entnehmen, und noch viel mehr bot uns Lubarschs Französische Verslehre, Berlin 1879. Keiner aber von den genannten Autoren unternimmt es, die Spuren des Gesetzes

bis in die ältere Zeit zurückzuverfolgen, ja selbst für die erste konsequente Beobachtung der Regel in der modernen Dichtung ist man noch zu keinem sicheren Datum gelangt; und eine Aufklärung hierüber konnten wir auch aus dem so bedacht historisch vorgehenden Werke Toblers: Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit, Leipzig 1880 nicht erlangen, da der Verfasser alles die Reimpaarung und den Strophenbau Betreffende grundsätzlich ausschloss.

Was nun aber die vorliegende Arbeit anbetrifft, so kann auch sie keinen Anspruch darauf erheben, als absolut vollständig zu gelten. Dem Verfasser war es darum zu thun, zunächst einmal im Grossen und Ganzen die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der règle d'alternance vorzuführen und möglichst alle dabei in Betracht kommenden Fragen zu erörtern; so konnte er sich auch damit begnügen, in dem Zeitraum von nahezu tausend Jahren, den er zu untersuchen hatte, stellenweise nur die gebräuchlichsten und Jedermann leicht zugänglichen Quellen anzuziehen. Späteren Arbeiten muss es vorbehalten bleiben, nun innerhalb einzelner Epochen, bei einzelnen Dichtern, in einzelnen Dichtungsformen das Verhalten zu unsrem Gesetze zu beobachten und dann etwa jeder einzelnen der hier berührten Fragen eine besondre Betrachtung zu widmen.

Wiewohl das Gesetz vom regelmässigen Geschlechtswechsel der Reime nur in dem unstrophischen Gedichte in seiner ganzen Starrheit Fuss gefasst hat, so weist uns doch auch schon der Umstand, dass fast alle Theoretiker der Verskunst — wie wir später des Genaueren erörtern werden — die Entstehung des Gesetzes mit der Musik in Zusammenhang bringen, darauf hin, den Ursprung und die früheste Entwicklung desselben in der Lyrik zu suchen. Und wenn wir nun selbst an die

Untersuchung der ältesten uns erhaltenen Denkmäler französischer und provenzalischer Poesie herangehen, so finden wir, dass der ältere epische Dichter, der seinen Gesang in umfangreichen Tiraden von durchgängig gleicher Assonanz oder in solchen von gleichem Reim abfasste und dem doch immer sein Stoff die Hauptsache blieb, kaum in die Versuchung kam, eine derartige Abwechslung herbeizuführen. Der lyrische Dichter aber, der durch die Einteilung in Strophen sowie durch den Wechsel von längeren und kürzeren Versen und auf jede mögliche Weise Abwechslung in sein Werk zu bringen suchte, sah auch in der Anwendung verschiedenartiger Reime innerhalb derselben Strophe ein Mittel anmutender Variierung, dem er gern die sorgsamste Pflege angedeihen liess.

Von den beiden auf Frankreichs Boden erwachsenen Lyriken muss aber in erster Linie naturgemäss die provenzalische für unsre Untersuchung in Betracht kommen.

Um uns nun in Betreff dieser ein Urteil über einen etwaigen Fort- oder Rückschritt in der Zeit zu ermöglichen, werden wir gut daran thun, zunächst für die älteste Periode im Anschluss an Diez [1]), Leben und Werke der Troubadours, 2. Aufl. von Bartsch, Leipzig 1882 aus der Zahl der den einzelnen Dichtern als echt zugesprochenen Lieder diejenigen zusammenzustellen, welche einen bemerkenswerten Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen aufweisen, und denselben in jedem einzelnen Falle durch ein Schema zu veranschaulichen, wobei dann auch zugleich die grössere oder geringere Kunstmässigkeit des Strophenbaues berücksichtigt werden soll, da dies ein nicht zu unterschätzendes Kriterium für die Absichtlichkeit oder Zufälligkeit in der Anwendung des Geschlechtswechsels abgiebt. Wir halten es ferner für angemessen, unsre Untersuchung auf die bei Diez

1) Nur müssen wir nach Paul Meyers Ausführungen in der Romania VI, 119—129 Marcabrun früher, also jedenfalls vor Bernart de Ventadorn, setzen.

(p. 3—422) ausführlicher besprochenen Trobadors zu beschränken, denn es sind dies die bedeutenderen, die der Zeit nach genauer bestimmbaren und namentlich die nach einer grösseren Menge uns erhaltener Produkte beurteilbaren Dichter der Provenzalen. Und vornehmlich in Rücksicht auf das letztere Moment haben wir uns bewogen gefühlt, aus der Zahl der eben charakterisierten Dichter fünf auszusondern, von denen uns nur wenige Lieder überliefert sind, nämlich Alfons II. von Aragon (regiert 1162—1196), Richard I. von England (regiert 1169—1199), Robert I. von Auvergne (regiert 1169—1234), Blacatz (1200—1236) und Savaric von Mauleon (1200—1230). Immerhin bleiben uns noch neunundzwanzig Trobadors, die eine ununterbrochene Reihe vom Ende des 11. bis zum Schluss des 13. Jahrhunderts darstellen.

Für die Untersuchung der Gedichte standen uns zur Verfügung:

Mahn, Gedichte der Troubadours, Berlin 1856—73.

Mahn, Die Werke der Troubadours, Berlin 1846—55.

Raynouard, Choix des poésies originales des troubadours, Paris 1816—21.

Bartsch, Chrestomathie provençale, 3. Aufl. Elberfeld 1875.

Herrig, Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen

und ausserdem Specialausgaben für Guillem IX, Jaufre Rudel, Guillem de Cabestanh, Peire Rogier, Peire Vidal, Bertran de Born, Ponz de Capduoill, den Mönch von Montaudon und Arnaut Daniel [1]).

Und nun ergiebt sich uns folgende Uebersicht:

Guillem IX. von Poitiers (regiert 1087—1127), Ausgabe von Holland und Keller, 2. Aufl. Tübingen 1850, 10 Gedichte,

1) Die Gedichte dieser Trobadors citieren wir nach den Sonderausgaben, diejenigen der andren nach Bartsch, Grundriss der provenzalischen Litteratur.

von denen nur Nr. VI mit dem Reimschema *a'a'a'ba'b'*[1]) und mit veränderter weiblicher Reimsilbe in den einzelnen Strophen in Betracht käme, wenn es nicht aus gewichtigen Gründen dem Dichter abgesprochen wäre (cf. Maus, Peire Cardenals Strophenbau, in Ausgaben und Abhandlungen V).

Marcabrun (nach P. Meyer bis c. 1150), 45 Gedichte.

XVII. *aab'ab'a.*
XVIII. *a'a'a'ba'b* weibl. Reime in jeder Cobla verändert.
XXV. *a'a'a' b'ccccccb'* männl. Reime verändert.
XXXI. *a'ba'b cca'.*
XXXII. *a'ba'ba'bba'c.*
XXXVI. *a'ba'ba'c'.*
XLIV. *aaaab'cb'c* Reime nach je 2 Coblen verändert.

Bernart de Ventadorn (c. 1148—1195), 45 Gedichte.

IV. *a'ba'ba'bba'* Reime nach je 2 Coblen verändert.
IX. *a'aa'aaa'a'a* Reime nach je 2 C. verändert.
XII. *ab'ab'aab'* Reime nach je 2 C. verändert.
XVIII. *a'bb c'bbd'.*
XIX. *ab'ab'b'aab'* Reime nach je 2 C. verändert.
XXV. *a'ba'ba'ba'ba'ba'b* Reime in jeder C. verändert.
XXIX. *a'ba'b ccd'd'* Reime in jeder C. verändert.
XXX. *a'ba'bc'c'd* Reime nach je 2 C. verändert.
XXXV. *a'ba'bbc'* Reime in jeder C. verändert.
XXXVII. *a'ba'ba'ba'bba'* Reime nach je 2. C. verändert.

Jaufre Rudel (1140–1170), Ausgabe von Stimming, Kiel 1873, 6 Gedichte.

II. *a'bc'da'c'd* Reime nach je 2 C. verändert.

---

1) Die weiblichen Reime sind durchweg durch einen Strich rechts oben als solche gekennzeichnet. — Gleichzeitig ist zu vermerken: Die Anwendung ein- und desselben Buchstabens für männlichen und weiblichen Reim will besagen, dass beide aus dem gleichen Wortstamm gebildet sind; weitere Eigentümlichkeiten sind ausdrücklich angegeben; wo dem Schema nichts hinzugefügt ist, da gehen in dem betreffenden Gedichte die gleichen Reime durch alle Strophen hindurch, wie das im Provenzalischen die Regel ist.

Raimbaut III von Orange (reg. 1150—1173), 41 Gedichte.

X. *a'a'ba'bb* Reime in jeder C. verändert.

XXIV. *aab'aab'* Reime in jeder C. verändert.

XXXII. *ab'ab'cd'cd'*.

Peire d'Auvergne (1155—1215), 24 Gedichte.

VIII. *aab'ccb'*.

IX. *ab'ab' c'ddc'* Reime *abd* nach je 2 C. verändert.

XXIII. *a'ba'b ccd'ccd'* Reime nach je 6 C. verändert, kunstvoll gebaut.

Guillem de Cabestanh († zw. 1181 und 1196), Ausgabe von Hüffer, Berlin 1869, 7 Lieder.

V. *a'ba'ba'ba'bcccd'd'cc* Reime nach je 2 C. verändert.

Peire Rogier (1160—1180), Ausgabe von Appel, Berlin 1882, 9 Lieder, bietet nichts zur Schematisierung Geeignetes; zu vergleichen ist des Herausgebers Bemerkung (p. 29): Die Aussicht, in der Ordnung der Reime bei Peire für den Strophenbau wichtigen Anhalt zu finden, muss gering sein. Unser Dichter verwendet eine im Verhältnis zur Strophenlänge grosse Zahl von verschiedenen Reimen.

Peire Raimon de Toulouse (1170—1200), 20 Gedichte.

V. 1. Strophe: *a'bbc'dde'e'dde'* 2. Str.: *e'ddc'ffg'g'ffg'*, in dieser Weise setzt dann jede folgende Strophe in die vorhergehende ein.

X. *ab'ab'ab'ccb'* Reime nach je 2 C. verändert.

Arnaut de Marueil (zw. 1170 u. 1200), 26 Gedichte.

X. *a'ba'bc'dc'd*.

XXI. *aaab'cd'd'cccd'* Reime in jeder C. verändert.

XXV. *ab'cd'ef'gg* höchst kunstvoll gebaut.

Guiraut de Borneil (1175—c.1220), 81 Gedichte.

XXXV. *ab'ab'ccd'd'*.

LXIX. *a'a'a'a'a'ba'b* Reim *a* nach je 2 C. verändert.

LXXVII. *a'ba'bba'ba'*.

Peire Vidal (1175 – c.1215), Ausgabe v. Bartsch, Berlin 1857, 46 Gedichte.

XV. *a'bba'ccd'd'.*

XXXIV. *a'ba'bba'b* Reime nach je 2 C. verändert

XLII. *ab'b'aac'c'ddc'.*

XLIV. *ab'ab'ab'ab'ccd'd'ee.*

Bertran de Born (blüht 1180—1195), Ausgabe von Stimming, Halle 1879, 45 Lieder.

I. *a'ba'bbba'.*

IX. *a'a'bba'a'bba'a'ba'* Reime von Str. 1 u. 2 sind in den folgenden Strophen 3, 4, 5 und der Tornada durch andre Reime ersetzt.

XIV. *aab'aab'* der weibl. Reim nach je 4 von den 12 Coblen geändert.

XXXI. *a'ba'bbba'.*

XXXVI. *ab'ab'b'ab'.*

XXXIX. *ab'ab'ac'c'a.*

Folquet de Marseille (dichtet 1180—1195), 27 Gedichte.

I. *ab'ab'b'cc* kunstvolle Verbindung der Strophen.

Ponz de Capduoill (1180—1190), Ausgabe von Napolski, Halle 1880, 27 Gedichte.

I. *a'ba'bba'a'b*

IV. *a'ba'b cd'd'cd'* kunstvolle Verbindung der Strophen.

XX. *a'bba' c'ddc'* kunstvolle Verbindung der Strophen.

XXI. *ab'ab'ccd'c* kunstvolle Verbindung der Strophen.

Raimbaut de Vaqueiras (1180—1207), 32 Gedichte.

IX. *a'a'ba'a'a'ba'ba'ba'a'a'a'a'a'a'* Reime in jeder Cobla verändert.

XII. *ab'ab'ab'cccc.*

Peirol (1180—1225), 34 Gedichte.

IV. *ab'ab'b'aab'* Reime nach je 2 C. verändert.

VI. *ab'ab'ab'ab'b'* männl. Reim in jeder C. verändert.

VIII. *a'ba'ba'ba'b cbb* Reime in jeder C. verändert.

XI. *ab'ab'ab'b'a* Reime nach je 2 C. verändert.

XII. *a'ba'bba'a'* Reime nach je 2 C. verändert.

XVIII. *a'ba'ba'ba'b ccbb* Reime in jeder C. verändert.

XIX. *a'ba'bba'ba'* Reime nach je 2 C. verändert.

XX. *a'ba'bc'c'dd.*

XXII. *aab'aab'aa* Reime nach je 2 C. verändert.

XXVI. *a'ba'bba'ba'* Reime nach je 2 C. verändert.

XXVII. *aaaab'b'ab'b'a* Reime nach je 2 C. verändert.

Guillem de Saint-Didier (Leidier) 1180—1200, 16 Gedichte.

II. *ab'b'aab'ac'c'a.*

V. 1. Strophe: *a'b'c'd'e'f'g'h'.* 2. Str.: *hgfedcba* und in ähnlicher Weise mit wechselnden m. und w. Reimen je 2 C. gebunden.

Le Moine de Montaudon (1180—1200), Ausgabe von Philippsohn, Halle 1873, 21 Gedichte.

IX. *ab'ab'ab'b'a* Reime nach je 2 C. verändert.

XV. *aaab'aaab'* Reim *a* in jeder C. verändert.

XIX. *a'a'a'a'bbbbb.*

Arnaut Daniel (c. 1180—1200), Ausgabe von Canello, Halle 1883, 18 Gedichte, von denen nur das nach dem Reimschema *a'ba'bba'ba'* gebildete und in jeder Strophe mit verändertem weiblichen Reim versehene Gedicht Nr. III angeführt werden müsste, wenn es nicht von Stengel für unächt erkärt wäre.

Gaucelm Faidit (1190—1240), 65 Gedichte.

II. *ab'ab'ab'cccb'c* Reime nach je 2 C. verändert.

XI. *a'ba'bbc'bc'.*

XII. *aaab'aab'ccb'ddd.*

XV. *ab'b'aa cd'd'cc.*

XVIII. *aaab'ab'ccb'ccc* Reim *c*, der sich in jeder C. verändert, stimmt stets mit Reim *a* der folgenden C. überein; Reim *b* bleibt durch das ganze Gedicht derselbe.

XXXIII. *ab'ab'ab' c'c'ddc'dd* Reim *a* u. *b* der 1. Str. entspricht dem Reim *c* u. *d* der 2. Str., Reim *c* u. *d* der 1. Str. aber Reim *a* u. *b*der 2. u. s. f.

XLIV. *a'bba'a'bba'ba'a'.*

XLV. *ab'b'aaab'b'a* Reim *b* nach je 2 C. verändert.

XLVI. *a'ba'bba'b* Reime nach je 2 C. verändert.
LIII. *ab'ab'b'aab'a* Reime nach je 2 C. verändert.
LX. *ab'ab'cd'd'ee* höchst kunstvolle Verbindung der Strophen.
LXI. *ab'ab'ccb'dd.*
LXII. *ab'aab'ccd'd'ceee* höchst kunstvoller Strophenbau.
LXIV. *a'a'a'a'aaa'a* Reime in jeder C. verändert.

Raimon de Miraval (c. 1190—1220), 47 Gedichte.
I. *a'ba'bba'ba'* Reime in jeder C. verändert.
VI. *aab'aab'ab'b'* Reime nach je 2 C. verändert.
XIX. *ab'b'ccd'd'.*
XXVII. *a'a'ba'a'ba'a'ba'a'bbbbba'b.*
XLIV. *ab'b'ac'c'dd.*

Uc de Saint-Cyr (c. 1200—1240), 44 Gedichte.
XVIII. *a'bba'ccd'd'ee.*
XIX. *ab'ab'ab'ab'b'* Reime in jeder C. verändert.
XXVIII. *a'a'bba'a'bba'a'bb* Reime in jeder C. verändert.
XXXVI. *a'ba'ba'ba'ba'.*
XXXVIII. *a'a'bba'a'bba'a'ba'* Reime in jeder C. verändert.
XL. *ab'ab'b'cc dd.*

Aimeric de Peguilain (1205—1270), 53 Gedichte.
I. *ab'ab'b'aab'.*
II. *a'bba'ccd'd'.*
IX. *a'ba'ba'bba'ba'.*
XX. *ab'ab' c'c'dd.*
XXV. *aaaaa'a'a'a'* Reime in jeder C. verändert.
XXXV. *aaaab'b'.*
XLIII. *a'bba'a'bba'.*

Peire Cardinal (1210—c. 1230), 70 Gedichte.
I. *a'ba'bc'c'dd.*
VI. *a'ba'bc'c'dd.*
VIII. *a'ba'bc'c'bb.*
XII. *ab'ab'aab'ab'a* Reime in jeder C. verändert.
XIX. *ab'ab'aab'ab'a* Die Str. 1, 2 u. 3 haben verschiedene Reime, Str. 4 u. 5 stimmen mit 3 überein.
XXVI. *ab'b'aa cd'd'cc.*

XXVII. *a'a'a'b* Reime in jeder C. verändert.

XXIX. *a'ba'bba'ba'*.

XLIII. *a'ba'ba'ba'bcccd'd'cc*.

XLVI. *ab'ab'ab'ab'ccb'c*.

LXVI. *ab'ab'aab'*.

LXX. *a'ba'ba'ba'bc'c'*.

Sordel (1225—1250), 38 Gedichte.

I. *a'ba'ba'ba'b cc* Reime in jeder C. verändert.

X. *a'bba'cca'a'* Reime nach je 2 C. verändert.

XIX. *a'bbc'ddc'*.

XXI. *ab'ab'ab'cccc* Reime nach je 2 C. verändert.

XXX. *aaab'ab'cccb'cb'*.

XXXII. *a'ba'ba'bba'bb*.

Bonifaci Calvo (1250—1270), 19 Gedichte.

Bertolome Zorgi (1250—1270). 18 Gedichte.

V. *ab'ab'cce'fe'f* Reime in jeder Str. verändert.

XVII. *a'a'bba'a'bba'a'ba'* Reime in jeder C. verändert.

Guiraut Riquier (1250—1294), 89 Gedichte.

VII. *a'ba'b ccd'd'd'eef'f'g'* Reime nach je 2 Coblen verändert.

XXI. *ab'ab'b'aab'*.

XXVI. *a'ba'ba'ba'bc'c'dc'dd* Reime in jeder C. verändert.

XXXVI. *a'bba'cca'a'* Reime nach je 2 C. verändert.

XXXVIII. *a'a'a'ba'ba'b* Reime nach je 2 C. verändert.

LXV. *ab'ab'ab'ab'cc* Reime in jeder C. verändert.

LXVI. *ab'ab'a cd'cd'c* höchst kunstv. Verbindung der Str.

LXXIII. *a'ba'bc'c'de'e'd*.

LXXVII. *ab'ab'b'aab'b'*.

LXXVIII. *a'ba'bba'ba'a'* Reime in jeder C. verändert.

LXXXVI. *ab'b'a cd'd'c* kunstvoller Strophenbau.

LXXXVIII. *ab'b'a ccd'd'*.

Aus dieser Uebersicht über die Dichter der Glanzperiode provenzalischer Lyrik ergiebt sich das Resultat, dass, wenngleich die Reihe der den geschlechtlichen Reimwechsel beobachtenden Dichter mitunter durch andre unterbrochen ist, die von jener Eigentümlichkeit nur wenig oder garnichts aufweisen, dennoch

im Grossen und Ganzen ein allmähliches Fortschreiten von geringerer zu grösserer Fertigkeit auch in diesem Punkte konstatiert werden kann. Die ersten Ansätze finden wir bei Marcabrun, in dessen Liedern noch fast überall durch die Reimeinteilung der ersten Strophe die aller folgenden mitbedingt ist, da die Reime durch das ganze Gedicht die gleichen bleiben. Ein entschiedener Fortschritt ist bei Bernart de Ventadorn zu bemerken, der in sechs der angeführten Gedichte von zwei zu zwei Coblen, in dreien sogar mit jeder Cobla die Reime ändert. Ausgezeichnet durch ein Lied (V) von höchst kunstvollem Strophenbau bei sorgfältig beobachtetem Wechsel ist dann Peire Raimon de Toulouse und ebenso Arnaut de Marueil durch Lied XXV. Ponz de Capduoill weist in drei von seinen den regelmässigen Geschlechtswechsel einhaltenden Gedichten eine eigenartige Verbindung der Strophen auf. Besonders reich an Gedichten mit geschlechtlichem Reimwechsel ist Peirol. Eine ganz neue Art wiederum von Verbindung männlicher und weiblicher Reime bietet Guillem de Saint-Didier, indem er in der einen Strophe nur Verse mit weiblichem Ausgang zusammenstellt und in der darauf folgenden dann die aus denselben Stämmen mit männlichem Ausgang gebildeten Worte in umgekehrter Folge anbringt, Bildungen, wie wir sie dann übrigens bei späteren Dichtern in weit kunstvollerer Verbindung wiederfinden. Eine beträchtliche Zahl von Gedichten mit regelmässigem Wechsel und dabei eine grosse Mannigfaltigkeit eigentümlicher Formen zeigt Gaucelm Faidit; nahezu gleich kommen ihm Peire Cardinal und Guiraut Riquier, sowohl was die Menge der mit Reimwechsel versehenen Gedichte als auch was die Kunstfertigkeit im Strophenbau betrifft.

Schliesslich darf nicht übersehen werden, dass wir zur Schematisierung fast nur solche Gedichte zugelassen haben, in denen der geschlechtliche Reimwechsel mit der ganzen Strenge, mit der er heute gehandhabt wird, beobachtet ist; es findet sich neben diesen eine grosse Zahl von Liedern, in denen der Geschlechtswechsel nur teilweise oder mit geringen Verstössen

durchgeführt ist, doch immerhin so, dass man auch da eine gewisse Absicht nicht verkennen kann.

Dass die uns beschäftigende Eigentümlichkeit in der Reimpaarung auch während des Verfalls der provenzalischen Lyrik im 14. und 15. Jahrhundert sich nicht verliert, davon überzeugt uns ein Blick in die Joyas del gay saber (Monumens de la littérature romane depuis le quatorzième siècle par Gatien-Arnoult, Paris und Toulouse, Seconde Publication), welche die vom Jahre 1324 bis zum Jahre 1498 zu Toulouse gekrönten Werke enthalten. Wir finden da 61 Lieder, unter denen mehr als die Hälfte strengen Wechsel aufweist, wie das an den im Folgenden in chronologischer Ordnung aufgeführten und schematisierten Gedichten zu sehen ist:

I., p. 3 von Arnaut Vidal 1324.
a'aa'aaaa'a'aaa'aa Reime in jeder Cobla verändert.

III., p. 10 von Pons de Prinhac 1345.
a'bba' c'ddc' Reime in jeder C. verändert.

IV., p. 13 von Astorc de Galhac 1355.
a'bba' c'ddc' Reime in jeder C. verändert.

XXVII, p. 105 von Marti le Mons 1436.
a'bba' a'ccd' Reime in j. C. verändert, nur wiederholt sich der *d*-Reim als *a*-Reim stets in der folgenden C.

VIII., p. 29 von Raymond Valade 1451.
a'bba' c'dc'd Reime in j. C. verändert.

LI., p. 199 von Jean de Calmon 1451.
a'ba'b cd'cd' Reime der 1. Strophenhälfte in jeder Cobla verändert.

IX., p. 33 von Guilhaume de Galhac 1453.
a'bba' c'ddc' die 1. Hälfte jeder C. in den Reimen gleich der 2. Hälfte der vorangegangenen.

LIII., p. 205 von Jean Gombaut 1456.
a'ba'b cd'cd' Reime der 1. Strophenhälfte in jeder Cobla verändert.

XII., p. 45 von Bertrand de Roaix 1459.
ab'b'a c'ddc' Reime in jeder C. geändert.

XXXIV., p. 131 von Bérenger de l'Hôpital 1459.
a'ba'bbc'bc' Reime in jeder C. verändert.

XIII., p. 48 von Denis Andrieu 1460.
Str. 1 *a'aaa'a'aaa'.*
Str. 2 *aa'aa'a'aaa'.*
Str. 3 *aa'aa'aa'aa'.*
Str. 4=3, Str. 5=1, Tornada: *a'aaa'*, und dabei ist der Reim in jeder Strophe verändert.

LIV., p. 208 von Pierre de Blays 1462.
a'ba'bc'dc'd Reime der 1. Strophenhälfte in jeder C. verändert.

LV., p. 211 von Pierre de Ruppe (de la Roque) 1464.
a'bba' c'ddc' Reime der 1. Strophenhälfte in jeder C. verändert.

XVII., p. 64 von Pierre de Ruppe 1465.
a'bba'a'cca' Reime in jeder Str. verändert.

XXXIX., p. 152 von Thomas Louis 1465.
a'bba' c'ddc' der *a*-Reim jeder Str. gleich dem *c*-Reim der vorangegangenen.

LVI., p. 214 von Pierre de Vilamur 1465.
a'bba' c'dc'd (die 3. Str. etwas anders geordnet) Reime der 1. Strophenhälfte in jeder C. verändert.

XVIII, p. 69 von Jean Salvatz 1466.
a'bba' c'ddc' die 1. Hälfte jeder C. in den Reimen gleich der 2. Hälfte der vorangegangenen.

XL., p. 155 von Bertrand Brossa 1466.
a'ba'bc'dc'd Reime in jeder C. verändert.

LVII., p. 217 von François de Morlanes 1466.
a'ba'bc'dc'd Reime der 1. Strophenhälfte in jeder Cobla verändert.

LVIII., p. 220 von Bérenger de l'Hôpital 1467.
a'ba'bbc'bc' *b*- und *c*-Reime in jeder Cobla verändert.

XX., p. 77 von François de Morlanes 1468.
a'ba'bbc'bc' Reime in jeder C. verändert.

LIX., p. 224 von Raimond Stairem 1468.
ab'ab'cd'd'd'cd' *a*- und *b*-Reime in jeder Cobla verändert.
XXI., p. 80 von Antoine Crusa 1471.
1. Str. *ab'b'ac'ddc'*.
2. Str. *a'bba'cd'd'c*.
3. Str.=1, 4. Str.=2, 5. Str.=1, und die Reime in jeder Cobla verändert.
XXII., p. 83 von Bérenger de l'Hôpital 1471.
ab'ab'b'ccd'cd' Reime in jeder C. verändert.
XXIII., p. 89 von Bérenger de l'Hôpital 1471.
a'ba'bbc'bc' Reime in jeder C. verändert.
XLIII., p. 168 von François de Morlas 1471.
a'ba'bcd'cd' Reime der 1. Strophenhälfte in jeder Cobla verändert.
LXIII., p. 239 von P. de Janilhac 1471.
ab'ab'b'ccd'cd' *a*-, *b*- und *c*-Reim in jeder Cobla verändert.
XXV., p. 96 von Bernard Nunho 1474.
a'bba' c'ddc' Reime in jeder C. verändert.
XLV., p. 177 von Jean Cathel 1474.
a'bba'a'ccd' der *d*-Reim jeder Str. giebt den *a*-Reim für die folgende; sonst Reime verändert.
LXI., p. 230 von Jean Bemonys 1474.
a'ba'bc'dc'd Reime der 1. Strophenhälfte in jeder C. verändert.
XLVI., p. 181 von Bertrand de Roaix 1498.
ab'ab'cd'cd' Reime in jeder C. verändert.
Ausserdem die nicht zu datierenden
XLIX., p. 193 und
LII., p. 202, die ebenfalls regelmässigen Wechel aufweisen.

Ungefähr den gleichen Weg wie die Trobadors machen in der Handhabung des geschlechtlichen Reimwechsels die nordfranzösischen Lyriker durch, freilich der Zeit nach immer ein wenig hinter Jenen zurückstehend und so offenbar durch sie angeregt. Leider sahen wir uns hier in unserer Untersuchung fast ausschliesslich auf Sammlungen angewiesen, die uns weder einen Einblick in die Gesammtthätigkeit, noch auch einen

sicheren Anhalt für die Bestimmung der Wirkungszeit der einzelnen Dichter gewähren.

Zugänglich in Specialausgaben waren uns nur:

Thibaut de Navarre (herausg. von Tarbé).

Charles d'Orléans (herausg. von Champollion-Figeac).

Froissart (herausg. von Scheler).

Eustache Deschamps (herausg. von der Société des anciens textes français).

Von Sammelwerken dagegen standen uns zu Gebote:

Bartsch, Altfranzösische Romanzen und Pastourellen, Leipzig 1870.

Wackernagel, Altfranzösische Lieder und Leiche, Basel 1846.

Scheler, Trouvères belges du XIIe au XIVe siècle, Bruxelles 1876.

Scheler, Trouvères belges, nouvelle série, Louvain 1879.

P. R. Auguis, Les poetes françois depuis le XIIe siècle jusqu'à Malherbe, Paris 1824.

Leroux de Lincy, Recueil des chants historiques français depuis le XIIe jusqu'au XVIIIe siècle, Paris 1841.

Bartsch, Chrestomathie de l'ancien français, Leipzig 1875.

Mätzner, Altfranzösische Lieder, Berlin 1853.

Gaston Raynaud, Recueil de motets français des XIIe et XIIIe siècles, Paris 1881 (tome I, Chansonnier de Montpellier[1]).

Immerhin ist das in vorstehenden Werken vorhandene Material umfangreich genug, um uns zu dem Schlusse zu berechtigen, dass auch in Bezug auf den regelmässigen Geschlechtswechsel im Reime das Beispiel der Dichter Südfrankreichs bei den Sängern des Nordens nicht verloren gegangen ist, sondern fort und fort Nachahmer unter denselben gefunden hat. In all den genannten Sammelwerken findet sich eine beträchtliche Zahl von Gedichten, welche die Tendenz des regel-

1) Nach all den genannten Sammelwerken glaubten wir von der Benutzung eines weiteren, des in Herrigs Archiv gelieferten Abdrucks der Berner Liederhandschrift, schon wegen der Unübersichtlichkeit der nach Prosaart aneinandergereihten Verse absehen zu dürfen.

mässigen Wechsels auf den ersten Blick erkennen lassen, wenngleich die Summe derjenigen Produkte, in denen der Wechsel nun auch streng durchgeführt ist, sich nicht sehr hoch beläuft.

In Bartschs Sammlung altfranzösischer Romanzen und Pastourellen finden wir unter 55 von Ungenannten herrührenden Gedichten der ersten Kategorie nur 9 (No. 11, 35, 39, 40, 41, 42, 44, 49, 54), unter den 18 von namhaften Dichtern angeführten nur 6 (No. 56, 59, 60, 62, 63, 68) nach dem Gesetz gebildete; von den Dichtern selbst aber kommen unter 12 nur 4 in Betracht, und zwar: Audefrois li Bastars, Quesne de Betune, Moniot d'Arraz und Moniot de Paris. Unter den 122 Pastourellen unbekannter Dichter zeigen nur 37 (No. 1, 3, 4, 13, 14, 20, 22, 23, 24, 26, 28, 35, 40, 43, 45, 48, 54, 55, 58, 60, 62, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 97, 98, 103, 104, 110, 111, 114, 117, 121), unter den 60 von bekannten Trouvères herrührenden nur 23 (No. 1, 3, 10, 12, 15, 16, 17, 20, 21, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 40, 43, 44, 45, 49, 52, 53) regelrecht durchgeführten Wechsel; doch kommen hei dieser letzten Gruppe von 29 Dichtern 15 in Betracht, nämlich: Jehans de Braine, Olivier de la Marche, Giles de Vies-Maisons, Richart de Semilli, Jehans Erars, Raoul de Biauves, Gilebers de Bernevile, Huitacs de Fontaines, Willaume li Viniers, Andriu Contredis, Jehans Bodeaus, Moniot de Paris, Jakes d'Amiens, Jocelins de Bruges und Jehans Froissart.

In Wackernagels altfranzösischen Liedern und Leichen zeigen unter den 52 angeführten Gedichten nur 15 (No. 2, 5, 6, 7, 12, 14, 15, 18, 23, 28, 29, 31, 33, 35, 41) den Geschlechtswechsel in regelrechter Anwendung, und verteilen sich dieselben auf 7 von den 19 genannten Dichtern; es sind dies: Audefrois li Bastars, Gaises, Amaris de Creons, Aubois de Sezane, Guiot de Province, Quènes de Béthune und Henri III. de Brabant.

Aus Schelers beiden Sammlungen der Trouvères belges wären dann noch Quènes de Béthune, Gillebert de Berneville und Gonthier de Soignies besonders hervorzuheben, weniger

aber kämen Henri III. de Brabant, Mathieu de Gand, Jacques de Cisoing, Jean d'Estruen, Li Tresoriers de Lille und Jacques de Dampierre in Betracht.

Ferner können wir nach dem 2. Bande der Poetes françois von Auguis Thibaut de Champagne, Henri I. de Bar, Quènes de Béthune, Eustache le Peintre, Gace Brulé, Le Châtelain de Coucy, Dans Hélynand, Eustache Deschamps, Froissart, Olivier Basselin, Alain Chartier und Charles d'Orléans als mehr oder weniger treue Anhänger des Geschlechtswechsels im Reime anführen.

Endlich müssen wir noch erwähnen, dass in dem 1. Bande des Recueil des chants historiques von Leroux de Lincy aus dem 12. und 13. Jahrhundert von 38 Liedern 14, aus dem 14. Jahrhundert von 7 Gedichten 3, aus dem 15. Jahrhundert aber von 29 nur 2 regelmässigen Wechsel aufweisen, und dass für die ältere Zeit hier wiederum Quènes de Béthune, Henri I. de Bar und Le Châtelain de Coucy besonders in Betracht kommen.

Nur wenig Lyrisches und darunter kaum ein nennenswertes Beispiel für den Geschlechtswechsel bietet uns Bartsch in seiner Chrestomathie de l'ancien français, und Mätzner in seiner Sammlung altfranzösischer Lieder — bei denen in einer Zahl von 56 etwa 28 mit regelmässigem Wechsel anzutreffen sind — giebt fast durchweg von jedem Dichter nur je ein Lied, so dass sein Werk in noch weit geringerem Masse als die schon genannten uns befähigt, über das Verhalten einzelner Trouvères zu unsrem Gesetze ein sicheres Urteil zu fällen. So gut wie gar keine Ausbeute gewährt uns der 1. Band aus dem Recueil de Motets français von Gaston Raynaud, und selbst die oben angeführten Specialausgaben beweisen uns nur, dass kein einziger Dichter Nordfrankreichs in der sorgfältigen Beobachtung jener technischen Eigentümlichkeit des französischen Verses den provenzalischen Sängern gleichkam.

Wenn aber ein Trouvère mit den Trobadors in die Schranken treten kann, so ist dies kein Anderer als Quènes de Béthune, der zugleich auch der Erste unter den uns bekannten Lyrikern Nordfrankreichs ist und der schon am Ende des 12. Jahrhunderts all das bietet, was wir im folgenden Jahrhundert erst aus den Produkten vieler Dichter mühsam zusammensuchen müssen; neben ihm ist aus so früher Zeit nur noch Henri I. de Bar zu nennen, der aber gegenüber der Kunstfertigkeit Quènes' in seinen Gedichten eine grosse Einförmigkeit in der Anwendung des Reimwechsels zeigt. Doch treten schon mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts uns wiederum Dichter entgegen, welche bei Verschiedenheit der Reimausgänge in den einzelnen Strophen in jeder Strophe kunstvollen Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen aufweisen; es sind dies namentlich Thibaut de Champagne, Aubins de Sezane, Raoul de Bauvais, Eustache le Peintre, Moniot d'Arras und Le Châtelain de Coucy (vergl. auch La Borde, Essai sur la musique ancienne et moderne, Paris 1780, livre IV., chap. V.—VIII. und livres VI., chap. I.). Durch besonders kunstvolle Verwendung des geschlechtlichen Reimwechsels in grösserem Umfange hebt sich hier Gonthier de Soignies aus der Menge hervor. Aus dem 14. Jahrhundert wären dann noch etwa Olivier Basselin, der angebliche Erfinder des Vaudeville, und Eustache Deschamps und aus dem 15. Alain Chartier und Charles d'Orléans wegen des besonders kunstvollen und im Allgemeinen regelmässigen Wechsels von männlichem und weiblichem Reim zu nennen.

Ein Gesammtüberblick über die bis zu dem Zeitraum, bei dem wir angelangt sind, in strophischen Dichtungen verwendeten Formen ist nun wohlgeeignet, zu zeigen, wie aus dem blossen Streben nach Abwechslung im Reimlaute nach und nach der regelmässige Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen sich herausbildet. Zuerst fügt sich in eine Reihe gleicher männlicher Reime derselben Strophe ein andersartiger, durch reinen Zufall weiblicher Reim an bestimmter Stelle ein,

oder auch umgekehrt; werden die gleichen Reimsilben durch alle Strophen hindurch beibehalten, so findet sich da natürlich der eine weibliche Reim stets an der gleichen Stelle unter den männlichen, bezw. der eine männliche unter den weiblichen ein; weiterhin werden dann auch die weiblichen, resp. männlichen Reime innerhalb derselben Strophe vielfach wiederholt und reihen sich anfangs ziemlich willkürlich, später aber in regelmässiger Abwechslung zwischen die Reime des andern Geschlechts ein; endlich tritt bei Aufrechterhaltung des regelmässigen Wechsels Verschiedenheit der gleichgeschlechtigen Reime in den verschiedenen Strophen und bald auch innerhalb derselben Strophe ein. Ein volles Bewusstsein strenger Gesetzmässigkeit in dem Wechsel von männlichem und weiblichem Reim ist aber bei keinem der besprochenen Dichter anzunehmen; keiner von ihnen hat jemals ein Gesetz oder auch nur eine Bemerkung über den Geschlechtswechsel im Reime gegeben, keiner hat auch nur entfernt in allen seinen Gedichten den regelmässigen Wechsel durchgeführt, und neben den Dichtern, welche den Wechsel wenigstens in einigen ihrer Produkte auf's sorgfältigste beobachtet hatten, und nach ihnen fanden sich andere, die noch nicht die leiseste Ahnung von jener technischen Eigenheit verraten. Bei alledem aber ist es eben um so merkwürdiger, zu konstatieren, dass sich die Kunstform des geschlechtlichen Reimwechsels aus den geringsten Anfängen in nahezu stetigem Fortschreiten zu ihrer Vollendung herausgebildet hat.

Anders verhielt es sich mit den nicht lyrischen oder — um gleich die Form zu bezeichnen — den nicht strophischen Gedichten, also dem Epos, dem Drama, der Satire, dem Epigramm, der Epistel u. a. Hier kam ja die Form nie sonderlich in Betracht. Zu Hunderten, zu Tausenden flossen die Verse in gleicher Silbenzahl gleichmässig dahin, und nur die Assonanz oder der Reim am Versschluss dienten als Mittel, die Eintönigkeit zu beseitigen. Durch die gleiche Assonanz wurde stets eine grössere Anzahl von Versen mit einander gebunden,

die dann zusammen eine Tirade bildeten. Der Reim trat zunächst an die Stelle der Assonanz und hatte infolgedessen auch dieselbe Funktion zu verrichten. Bald aber bildete sich für diese Art der Versverbindung in unstrophischen Gedichten die Norm heraus, dass der gleiche Reim nur immer zwei Verse, d. h. die denkbar kleinste Zahl, mit einander vereinigte, oder — was dasselbe sagt — dass er beständig wechselte. Sollte nun einmal der Gebrauch, männliche und weibliche Bindung zu wechseln, aus der Lyrik in die Gattungen der unstrophischen Gedichte eindringen, so war es fast vorauszusagen, wie sich derselbe gestalten würde. Wo Assonanz oder Reim — wie in älterer Zeit — von Tirade zu Tirade wechselte, da mochte auch das Geschlecht jener tiradenweise wechseln; wenn dann aber in späterer Zeit die Reimsilbe von Verspaar zu Verspaar sich ändern sollte, so wird auch das Reimgeschlecht sich um und um haben ändern müssen. Und ferner, wenn im strophischen Gedicht bei der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Gestaltungen jede Dichterindividualität ohne Anschluss an Vorgänger oder Zeitgenossen sich eigene Formen wählen konnte, so wird dem gegenüber in den unstrophischen Dichtungsarten ein neu aufgefundenes Mittel zu formeller Abwechslung, sobald es erst von Mehreren acceptiert war, leicht zur allgemein und dauernd bindenden Regel geworden sein. Und so war in der That der Gang der Entwicklung.

Wie im strophischen Gedichte, so herrschte auch im unstrophischen ursprünglich der männliche Reim entschieden vor u. z. im Französischen in gleicher Weise wie im Provenzalischen. Auf 135 Tiraden[1]) des Fierabras kommen nur etwa 20 weibliche; der Text des Auberi de Bourgogne zeigt auf 139 Seiten zu c. 30 Zeilen nur 10 weibliche Tiraden; die provenzalische Chanson de la Croisade contre les Albigois hat unter 214 Tiraden nur

---

1) Die folgenden auf die altfranzösische Tiradendichtung bezüglichen Daten verdanke ich der gütigen Mitteilung des Herrn Prof. Stengel.

36 weibliche. Dagegen zeigt sich schon in der um die Mitte des 13. Jahrh. von Jean Bodel gedichteten Chanson des Saxons eine grössere Begünstigung der weiblichen Reime, die sogar stellenweise, wie in den Tiraden 38-44, 71—77, 172—179 und 200—205, in regelrechter Weise mit den männlichen abwechseln. Durchgeführt aber finden wir um dieselbe Zeit den Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Reimtiraden im Roi de Sezile des Adam de la Halle (ed. Coussemaker, p. 283 ff.) und in der Berte as grans pies des Adenes li Rois, wo bei 144 Abschnitten Unregelmässigkeiten sich nur in den Tiraden 21—26, 67—69, 76 u. 77, 106 u. 107, 120—122, 131 u. 132 zeigen. Dahingegen hat derselbe Dichter im Bueves de Commarchis den Wechsel bei weitem nicht so streng beobachtet (cf. Keller, Le Siège de Barbastre, p. 17) und ganz und gar nicht in den Enfances Ogier und im Cleomades, welches letztere Gedicht in Reimpaaren verfasst ist. Ausser bei den genannten Dichtern finden wir aber den Wechsel noch bei Girard d'Amiens in seinem Roman de Charlemagne.

Noch nicht nachgewiesen ist der Wechsel in assonierenden Gedichten, wohl aber findet sich eine andere Künstelei in einigen derselben, die der Beachtung wert ist. In der Geste des Loherains finden wir wie E. Heuser ermittelt hat, von Tirade 38—158 fast regelmässig Wechsel zwischen einer Tirade auf *i* und einer auf einen beliebigen andern Vokal. Diese Künstelei giebt dann offenbar dem Dichter des Hervis de Mes den Anstoss, in seinem Werke bei Beobachtung des gleichen Wechsels die Regelmässigkeit dadurch noch zu verstärken, dass er die Tiraden auf beliebigen Vokal durch solche auf einen bestimmten, nämlich auf *e*, ersetzt. Von hier aus lag dann der Uebergang zum Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen nicht fern.

Trotzdem bleiben jene Beispiele durchaus vereinzelt, und es währt eine geraume Zeit, ehe sich das Gesetz vom regelmässigen Geschlechtswechsel der Reime von Verspaar zu Verspaar bildet. Merkwürdig ist es dabei immerhin und zu unserer obigen

Betrachtung stimmend, dass gleich die ersten Dichter, welche den regelmässigen Wechsel des Reimgeschlechts in unstrophischen Gedichten beobachten, denselben auch sofort als befolgenswerte Regel aufstellen.

Wem aber der Ruhm der ersten Abfassung dieser Vorschrift zuzusprechen ist, das ist nun die Frage. Gewinnt jenes »litterarische Gespenst« der Clotilde de Surville, die zwischen den Jahren 1405 und 1495 gelebt haben soll, wirklich Fleisch und Blut, so ist sie es, die das Verdienst für sich in Anspruch nehmen kann. Vanderbourg in seiner Ausgabe der Poésies de Clotilde, Paris 1804 erörtert die Frage über die Autorschaft dieser Gedichte des Näheren. Auf p. 201 des betreffenden Werkes bemerkt er: »Les poésies de Clotilde offrent l'entrelacement des rimes masculines et féminines, règle à laquelle Marot, qui vécut cent ans après elle, ne se conforma jamais.« Als das Erstaunlichste aber bezeichnet Wilhelm König in seiner Etude sur l'authenticité des poésies de Clotilde de Surville, Halle 1875, wo er die Werke der Dichterin als eine Fälschung des 18. Jahrhunderts hinstellt, mit Recht, dass sie nicht nur das Gesetz des regelmässigen Wechsels beobachtet, sondern dass sie es als bindende Regel aufgestellt hat. In dem Epître à Rocca (Poésies de Clotilde de Surville, Paris 1825, II., 123) sagt sie nämlich:

> Mesme la rime, à chustes si diverses,
> Combien nous faict essuyer de traverses,
> Quant veulx, après deulx carmes pucellins,
> Sans nul effort coulpler deulx masculins;
> Et bien garder qu'ensemble ne cheminent
> Genres pareils que sons divers terminent,
> Pour n'aillent pairs, sans rime appariés,
> Par doulx impairs, se ne sont variés.

Hierzu bemerkt König: S.112: Nous ne pouvons croire non plus que pas un de ses contemporains n'eût pris note d'un telle innovation? Nous ne pouvons, encore moins, approuver l'avis de ceux

qui, pour sauver les poésies, en ont supposé un remaniement par Jeanne de Vallon au XVII e siècle, et par le marquis de Surville qui aurait introduit partout ce mélange des rimes Rappelons-nous le fragment de Marie de France . . . . Là le dessein était manifeste d'introduire ce mélange des rimes dans une dizaine de vers ....Mais aussi que de paine le poète a-t-il eu!« — Die letztere Bemerkung ist gewiss triftig. Aus der Nichtbeachtung des Gesetzes aber von Seiten der Zeitgenossen sofort auf dessen Nichtvorhandensein schliessen zu wollen, ist entschieden ein Fehlgriff; denn auch nach ihr wurde das von andern Dichtern gegebene Beispiel und Gesetz nicht sogleich und allenthalben beachtet. Schwerwiegender vielleicht als Beweis gegen die Aufstellung jener Regel in so früher Zeit ist es, dass ein Dichter, der eine geraume Zeit später das gleiche Gesetz vorschreibt, nicht mit einem Worte der früheren Abfassung Erwähnung thut, während Ronsard seinerseits bei der Erneuerung jenes Gesetzes im Art poétique wohl auf den Vorgang durch einen Dichter seiner Zeit, aber gleichfalls nicht auf jene Dichterin des 15. Jahrhunderts hinweist. Wie dem nun sei, bei dem Dunkel, das über die Existenz der Clotilde de Surville gebreitet ist, und namentlich in Rücksicht auf den Umstand, dass die règle d'alternance in der zunächst folgenden Zeit kaum strenger beobachtet wurde als vorher, werden wir gut daran thun, uns in lichtvollere Gegenden der Litterarhistorik zu begeben und dort zur Datierung des Ursprungs unseres Gesetzes einen Zeitpunkt aufzusuchen, von dem an es im Grossen und Ganzen wenigstens nicht mehr aus dem Gesichtskreis der französischen Poetik verschwand.

Zu bemerken ist übrigens noch, dass die Gedichte Clotildens überwiegend in Kreuzreimen geschrieben sind, und dass bei solcher Paarung, die doch vornehmlich auch in dem mannigfaltig wechselnden lyrischen oder strophischen Gedichte zur Anwendung kam, der hier schon frühzeitig angebahnte Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen im 15 Jahrhnndert vielfach ganz regelrecht angewendet wurde. Es wird für uns also

nunmehr darauf ankommen, den Wechsel in plattreimenden Dichtungen zu konstatieren. Und da ist es erst Octavien de Saint-Gelais, der im Jahre 1500 in seiner Uebersetzung der Epîtres d'Ovide genau je zwei männlich reimende Verse mit zwei durch weiblichen Reim gebundenen wechseln lässt. Aber so wenig die Clotilden zugeschriebene Regel aus dem 15. Jahrhundert Beachtung gefunden, so wenig wurde Octaviens mit dem Eintritt in's 16. Jahrhundert geliefertes Beispiel zu jener Regel nachgeahmt. Weder Villon, noch Jean oder Clément Marot, noch auch Octaviens Sohn Mellin de Saint-Gelais nahmen den regelmässigen Geschlechtswechsel auf. Bei Clément Marot beispielsweise trifft man in seiner Epistel Au roy, pour le délivrer de prison bis zu 12 männlichen Versen (auf 6 verschiedene Reime) hintereinander und am Ende derselben wiederum 10 weiblich reimende Verse (mit 5 verschiedenen Ausgangssilben) hintereinander an; und findet man auch einmal in einer grösseren Zahl von plattreimenden Versen den regulären Wechsel vor, so verhindert doch die im übrigen regellose Folge von Reimen verschiedenen Geschlechts daran, für jene eine Stelle ein bewusstes Dichten nach der règle d'alternance anzunehmen[1]) (cfr. Gramont, Les vers français et

---

1) Ueber Clément Marots Verhalten zur règle d'alternance hören wir die widersprechendsten Aussagen. In der Sammlung der Fabliaux et contes des poetes françois des XII., XIII., XIV. et XV. siècles, Paris 1756, heisst es: »Marot, qui a vécu fort avant dans le seizième siècle, ne l' (la règle d'alternance) a point connue;« dagegen sagt der Seigneur des Accords in seinen Bigarrures mit Beziehung auf das Gesetz des regelmässigen Wechsels: »Le premier qui s'en est aperceu a esté Marot, lequel prie, en une epistre qu'il a faicte sur la suite de ses oeuvres, qu'on l'excuse, si en son adolescence il n'a gardé ces mesures«. Vanderbourg wiederum in seiner Ausgabe von Clotildens Gedichten bemerkt, wie schon oben angeführt: »Les poésies de Clotilde offrent l'entrelacement des rimes masculines et féminines, règle à laquelle Marot, qui vécut cent ans après elle, ne se conforma jamais.« Du Bellay aber sagt in der Défense et illustration II, 9: »Il y en a qui fort superstitieusement entremeslent les vers masculins avec les feminins,

leur prosodie). Dabei aber muss es wiederum hervorgehoben werden, dass grade wie gegen Ende des 15. so auch im Anfang des 16. Jahrhunderts dieselben Dichter, die sich in plattreimenden Gedichten an die règle d'alternance nicht kehren, bei Anwendung des Kreuzreimes sehr häufig den Geschlechtswechsel beobachten. So finden wir's bei Clément Marot, so bei Marguerite de Valois und so noch bei vielen andern Dichtern geringerer Bedeutung. Man kann somit sagen, dass um das Jahr 1500 der regelmässige Geschlechtswechsel in Kreuzreimen bereits zur Norm geworden ist.

Für den Geschlechtswechsel in plattreimenden Gedichten kann jedoch erst das Jahr 1524 als epochemachend bezeichnet werden. Die erste bewusste und zugleich kontinuierliche Anwendung aber und die Aufstellung der Regel knüpft sich an den Namen Jean Bouchets.

Jean Bouchet ist geboren im Jahre 1476 zu Poitiers. Ihm zugesprochen wird das 1500 zu Paris erschienene Gedicht: »Les regnars traversant les perilleuses voyes des folles fiances du monde,« das noch keinen regelmässigen Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen aufweist; demnächst das Paris 1503 (?) erschienene Werk: »L'amoureux transy sans espoir,« welches ebenso wie das aus dem Jahre 1516 datierende: »Sensuit le temple de bonne renomme« gleichfalls noch keinen Wechsel aufweist. Angezweifelt [1]) wird Bouchets Autorschaft an den

---

comme on peut voir aux Psalmes traduits par Marot.« Und in der That sind es nur die Psalmen (s. Oeuvres de Clément Marot par Charles d'Héricault, Paris 1867), in denen Marot mit verschwindenden Ausnahmen und oft in künstlichster Weise das Gesetz vom regelmässigen Wechsel beobachtet, während er in den Chansons sich zumeist nur so weit bindet dass er durch die erste Strophe die Reimfolge der andern bestimmt sein lässt, und in den Epistres, Elégies, Dialogues, Epigrammes, Complaintes u. a. nicht zum Gesange bestimmten Dichtungen sich so verhält, wie oben dargelegt worden (cfr. Clément Marots Metrik v. Keuter, Herrigs Archiv Bd. 68).

1) Nach einer Angabe im Katalog der Harlejana. — Ich möchte jedoch in Hinsicht auf den Zusatz »du traverseur«, der sich auch in der

Paris 1520 erschienenen: Opuscules du traverseur des voies perilleuses, welche unstrophische in Plattversen geschriebene Gedichte mit regelrechtem Wechsel enthalten. Mit Sicherheit aber sind ihm zuzusprechen die Werke: Le labirynth de fortune et sejour des trois nobles dames (Poictiers 1524), Le panegyric du chevallier sans reproche (Poictiers 1527), Le jugement poetique de l'honneur femenin (Poictiers 1538), Epistres morales et familieres (Poictiers 1545) und Triomphes du très-chrestien roy de France François I. (Poictiers 1550). In allen diesen Produkten finden wir mit ganz verschwindend geringen Verstössen die règle d'alternance sowohl im Platt- wie im Kreuzreim auf das sorgfältigste beobachtet. Unter diesen Werken enthalten nun die 1545 herausgegebenen Epistres in ihrem zweiten Bande, dem der »Epistres familieres, das Gesetz selbst, das Jean Bouchet aufgestellt hat. Als Aufschrift des 107. Briefes lesen wir da: Epistre responsive de l'acteur a la precedente, contenant certaines reigles de rime, et que les orateurs ne doyvent detracter l'un de l'autre, parce que les styles sont divers.« Der Brief ist eine Antwort auf die vorhergehende: »Epistre envoyée à l'acteur, contenant louanges d'eloquence, et des abuz qu'on y faict a present, qui fut en l'an mil cinq cens trente et sept.« Der »acteur« ist Jean Bouchet selbst, wie es in der Ueberschrift zu dem 6. Briefe desselben Bandes heisst: »Epistre envoiée par l'acteur, Maistre Jehan Bouchet.« Wir können nun nach der engen Beziehung dieser beiden Gedichte zu einander wohl annehmen, dass die poetische Antwort der vorangegangenen Epistel der Zeit nach unmittelbar gefolgt ist, und sie so in das gleiche Jahr setzen [1]).

Aufschrift der dem Dichter sicher zugesprochenen »Epistres familieres« findet, und namentlich auch grade im Hinblick auf den Umstand, dass hier der regelmässige Wechsel beobachtet ist, die Autorschaft Bouchets auch an diesem Werke aufrechterhalten.

1) Es erklärt sich somit auch die Differenz zwischen Lubarsch (Franz. Verslehre), der für die Aufstellung des Gesetzes das Jahr 1545, und W. König (Etude sur l'authenticité des poésies de Cl. de Surville),

Die betreffenden Verse bei Bouchet lauten:

> Je treuve beau mettre deux femenins
> En rime plate, avec deux masculins,
> Semblablement quand on les entrelasse
> En vers croisés.

In dem gleichen Jahre mit der Veröffentlichung von Jean Bouchets Labirynth de fortune et sejour des trois nobles dames hatte der um 1480 geborene Dichter Pierre Gringore die Parlamentserlaubnis zur Herausgabe seines Werkes: »Le blazon des hérétiques« ausgefertigt erhalten. Schon im Jahre 1504 hatte er zu dichten begonnen, und seine Produktionen waren sehr zahlreich, aber erst in dem ebengenannten 1524 veröffentlichten Werke hat er trotz des Umfangs dieses Gedichtes fast durchweg den regelmässigen Geschlechtswechsel in platten Reimen beobachtet. Im Jahre 1525 schrieb er die »Heures de nostre dame« ebenfalls in regelrechtem Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen. Zwei Jahre darauf liess er die »Notables enseignemens« folgen, die in zehnsilbigen Vierzeilen mit kreuzweisem Reim abgefasst sind und in denen er die règle d'alternance sorgfältig beobachtet. Endlich erschienen in demselben Jahre die Chants royaux et rondaux[1]), die, nach dem Schema *aabba aab aabba* gedichtet, zum grossen Teil wenigstens regelmässigen Wechsel aufweisen.

Als Dritter in der Reihe jener Dichter aus der Frühzeit der règle d'alternance ist Charles de Bourdigné zu nennen. Er schrieb vom Jahre 1526 bis 1531 an der »Légende de Pierre Faifeu,« zu welcher auch die wahrscheinlich nicht von ihm, sondern von Jean Daniel verfasste Epistre de Maistre Pierre

---

der 1537 angiebt, dahin, dass Ersterer das Jahr der Publikation des Gesammtwerkes, Letzterer aber das Jahr der Abfassung der betreffenden Epistel aufgenommen hat.

1) Diese Lieder, die sich auf 330 belaufen, kontrolierten wir in einer trefflichen Ausgabe im Taylor Institution zu Oxford, welche den Titel führt; Recueil de Rondeaux: Singuliers, et à tous propos; composés en rime françoise, et au nombre de 350 (?).

Faifeu envoyée à Messieurs les Angevins« gehört (La légende de Pierre Faifeu, publiée par D. Joaust. Paris 1880). In beiden Werkchen, die in zehnsilbigen Plattversen abgefasst sind, finden wir dem Gesetze des regelmässigen Wechsels teilweise Rechnung getragen. In dem Briefe sind in den 147 Verspaaren, die er enthält, nur 4 Fehler zu verzeichnen; in der Legende selbst aber, die 49 Kapitel enthält, gestaltet sich das Verhältnis der Fehler zu den richtig gruppierten Reimen so, dass man beispielsweise nach einer Untersuchung der ersten 20 Kapitel nur etwa im 1., 2., 3., 7., 16., 17., 18., 19. und 20. von einem beabsichtigten Wechsel wird reden wollen. Im 1. Kapitel finden sich in 19 Paaren drei Fehler, im 2. in 18 keiner, im 3. in 32 zwei, im 7. in 16 einer, im 16. in 25 vier, im 17. in 50 sechs, im 18. in 21 vier, im 19. in 56 neun und im 20. in 37 Reimpaaren ein Fehler. In allen übrigen Kapiteln sind die Fehler derartig gehäuft, dass man von einer Absicht nichts mehr erkennen kann; und auch in Bezug auf die erstgenannten Kapitel muss man sagen, dass, wenn der Dichter auch nach Regelmässigkeit strebte, ihm doch nicht allzuviel daran gelegen war, und dass er den Wechsel unterliess, sobald er ihm irgendwie Schwierigkeiten bereitete. Ueberhaupt aber zeigt sich dieser nachlässige Charakter in dem betreffenden Gedichte nach vielen Seiten hin.

Zu erwähnen ist aus dieser Zeit noch die etwa 1536 zu Lyon entstandene Sammlung: »Les disciples et amys de Marot contre Sagon.« Von den bei diesem Streit beteiligten Dichtern zeigt Charles Fontaines in seiner Epistre à Sagon annähernd regelmässigen Wechsel, während Sagon selbst, der zu Bouchet in naher Beziehung stand, hier nicht die règle d'alternance befolgt. Dafür treffen wir ihn in manchem andren seiner Produkte als treuen Beobachter der Regel an (s. Les poetes françois depuis le XII e siècle jusqu'a Malherbe III., 118). Ebenso bietet Charles de Sainte-Marthe selbst in längeren plattreimenden Gedichten bis auf verschwindende Ausnahmen den regelmässigen Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen dar (s. Les

poetes françois depuis le XIIe siècle III, wo seine 8 Seiten fassende Elégie du tempé de France nur 1 Fehler aufweist).

Wer das soeben und schon mehrfach genannte Werk und andere ähnliche Sammlungen von Dichtungen des 16. Jahrhunderts (wie A. Darmesteter et A. Hatzfeld, Le seizième siècle en France, Paris 1878, Anatole de Montaiglon, Recueil des poésies françaises des XVe et XVIe siècles, Paris 1855 ff., G. Merlet, Les grands écrivains du XVIe siècle, Paris 1879, Brachet, Morceaux choisis des grands écrivains du XVI siècle, Paris 1874) durchgeht, wird allerdings noch eine beträchtliche Anzahl von Gedichten entdecken, in denen die règle d'alternance völlig unbeachtet geblieben. Dennoch aber genügt die Reihe der oben besprochenen Produkte, zu beweisen, dass nach Jean Bouchets Vorgang in der beharrlichen Beobachtung des geschlechtlichen Reimwechsels die Tradition — wenn auch nur durch Wenige — lebendig erhalten worden ist, und dass über die durch jene kleine Zahl gebildete Brücke Jean Bouchet und Pierre Ronsard sich gleichsam die Hände gereicht haben.

Wenn aber Jean Bouchet sich damit begnügt hatte, die règle d'alternance vorzuschlagen, und wenn er damit so viel erwirkte, dass dieselbe nicht wieder in Vergessenheit geriet, so tritt dagegen in Ronsard ein Dichter auf, welcher kraft der ihm beiwohnenden Autorität aus dem Vorschlag eine Vorschrift macht. Im Abrégé de l'art poétique (Oeuvres complètes de Ronsard par Blanchemain, Paris 1857/67 vol. 7) sagt er: »Après à l'imitation de quelqu'un de ce temps, tu feras tes vers masculins et foeminins tant qu'il te sera possible.« Und obwohl er durch diesen letzten Zusatz die Beobachtung des Gesetzes wieder in das Belieben des Einzelnen stellte, wirkte sein Beispiel doch so mächtig, dass sich fast alle Zeitgenossen demselben anschlossen [1]), und dass allgemein er als der Erfinder

---

1) Wir haben ein Beispiel vor uns, wo derselbe Dichter, der noch im Jahre 1570 uns ein unstrophisches Gedicht in plattreimenden Alexandrinern ohne regelmässigen Wechsel bot, nunmehr dreizehn Jahre später in der

der règle d'alternance angesehen wurde. Estienne Pasquier, wohl der bedeutendste Theoretiker jener Zeit auf litterarischem Gebiete, sagt in seinen Recherches de la France, livre VII., chap. VII. mit Bezug auf den Reimwechsel: »Le premier qui y mist la main fut Ronsard, lequel premierement en sa Cassandre et autres livres d'Amours, puis en ses Odes, garda cette police de faire suivre les masculins et feminins sans aucune melange d'iceux . . . Et au regard de la rime plate, il observa tousjours cette ordonnance, que s'il commençoit par deux feminins, ils estoient suivis par deux masculins, et la suite tout d'une mesme teneur, comme vous voyez en sa Franciade.«

Aber wenngleich Ronsards Vorgang für die Meisten der zeitgenössischen Dichter massgebend war, so fügten sich doch nicht alle, ja nicht einmal alle Dichter der Plejade, gleich willig unter dieses Joch. Da ist in erster Linie du Bellay, das dem Meister am nächsten stehende Mitglied des litterarischen Siebengestirns, der sich zu dem neuen Gesetze anfangs sehr schwankend verhielt. In der berühmten Défense et illustration de la langue françoise, livre II., chap. IX. hatte er mit Bezug auf dasselbe gesagt: »Je trouve ceste diligence fort bonne, pourveu que tu n'en faces point de religion jusques à contraindre ta diction pour observer telles choses,« und in seinen lyrischen Erstlingswerken sowie in seiner Uebersetzung zweier Bücher der Aeneis und in seiner Olive ignoriert er den Wechsel noch ganz und gar. In seinen späteren Produkten bemüht er sich um denselben und überträgt sogar den anfangs lateinisch abgefassten Discours au roy (contenant une briefve et salutaire instruction pour bien et heureusement regner) sorgfältig in regelmässig wechselnde französische Plattverse (s. Les poetes françois depuis le XIIe siècle jusqu'à Malherbe IV). Gänzlich

---

dreimal so langen Fortsetzung desselben (in c. 900 Versen) den Geschlechtswechsel fast ohne Anstoss genau durchführt, nachdem er inzwischen Ronsards Werke kennen gelernt hat (s. Anatole de Montaiglon, Recueil des poésies des XV. et XVI. siècles III., 290).

enthält sich des Wechsels der Dramatiker Jodelle, während seine Nachfolger Garnier und Hardy, welch letzterer doch im Uebrigen so ungebunden und kunstlos dichtet und der so mangelhafte Cäsuren, so schwerfällige Enjambements in seinen Versen aufweist, die règle d'alternance auf das Strengste befolgen. Sehr sorgfältig sind auch Belleau, Baïf, besonders aber du Bartas, Pibrac, Desportes, Regnier und andere Dichter, die teilweise schon in die Generation Malherbes hineinreichen. Im Jahre 1548 bereits hatte Joachim du Bellay in dem Manifest der Plejade gesagt: »Il y en a qui fort superstitieusement entremêlent les vers masculins avec les féminins,« und an einer andern Stelle bezeichnet er den Reimwechsel schon gradezu als Charakteristikum der neuen Poesie: »La différence de l'ancienne poésie d'avecques la nouvelle, vous la pourrez amplement remarquer en deux diverses traductions du mesme auteur.« Er meint die Uebersetzung des Homer durch Hugues Salel nach dem alten System und die von Amadis Jamin nach der règle d'alternance, und er lobt die letztere »d'avoir en tout et par tout observé la nouvelle ordonnance de Ronsard sur la suite du masculin et du féminin« (s. Quicherat, Traité de versification française p. 440).

Was nun Malherbe, den grossen Reformator der französischen Verskunst, anbetrifft, so ist ihm auf diesem Gebiete kein Verdienst zuzusprechen, und geht La Harpe durchaus fehl, wenn er in seinem Cours de littérature das Ronsard gebührende Lob auf Malherbe überträgt, zumal uns der letztere kaum eine grössere Passage in platten Reimen bietet, wo wir seine Sorgfalt beobachten könnten. In seinen zahlreichen Gedichten mit Kreuzreimen finden wir freilich den sorgfältigsten Wechsel; aber darin kamen ihm schon viele Vorgänger, darin kommt ihm namentlich sein Zeitgenosse Desportes durchaus gleich (vergl. Gröbedinkel, Der Versbau bei Philippe Desportes und François de Malherbe, Altenburg 1880). Malherbe gestattet sich übrigens ebenso wie Ronsard die Freiheit, zwei männliche oder weibliche Verse ungleichen Reimes auf einander folgen zu

lassen, sobald der erste einen Abschnitt schliesst, der zweite den folgenden beginnt. Mit grösster Strenge schreitet auch hier erst Boileau ein, und durch ihn wird die règle d'alternance zum unverbrüchlichen Gesetze gestempelt (s. Gramont, Les vers français et leur prosodie p. 59). Da finden wir denn selbst in den rhythmisch so wechselvollen Fabeln La Fontaines die Regel auf's Genaueste beobachtet. Als Beispiel eines so leicht geschürzten Gedichtchens mit regelmässigem Wechsel finden wir bei Gramont p. 170 u. 171 folgendes dem Diamant noir des Marquis de Belloy entnommene Lied:

On s'en va donc, toujours chassant
Et rêvassant,
Le long de l'eau, parmi les aulnes,
Où le merle, en pantoufles jaunes,
Laisse traîner près du lavoir
Les basques de son habit noir.
La bergeronnette
Fluette
Y piétine sur le gravier
Sans l'effrayer;
La linote
Y file sa note,
Le chardonneret y jabote;
Le pinson
Chante sa chanson.
Chacun s'en mêle à sa façon:
Le vent gémit, l'arbre soupire,
L'eau résonne comme une lyre.
Tout est douceur, mirage et son;
Frais concert, musique naïve,
A la fois joyeuse et plaintive,
Qu'interrompt le geai nasillard
D'un éclat de rire criard.

Aus dem regelmässigen Gebrauche des geschlechtlichen Reimwechsels bildeten sich nun einige besondere Bestimmungen heraus:

1. Durch den gleichen männlichen oder weiblichen Reim

werden in der Regel nicht mehr als 2 Verse mit einander gebunden; indes werden auch drei noch ertragen; aber man soll sich nicht bis zu 4 oder gar bis zu 5 versteigen, wie man dies, vielleicht als einzig dastehendes Beispiel, bei La Fontaine findet:

Il advint qu'au hibou Dieu donna géniture;
De façon qu'un beau soir qu'il étoit en pâture,
Notre aigle aperçut d'aventure,
Dans les coins d'une roche dure
Ou dans les trous d'une masure,
De petits monstres fort hideux.

(s. Quicherat p. 81; Lubarsch p. 281; vgl. auch Poetique françoise à l'usage des dames, Paris 1749, vol. I. p. 18,19.)

2. In platten wie in gekreuzten Reimen wird Klanggleichheit oder Klangähnlichkeit auf einander folgender männlicher und weiblicher Reimpaare als fehlerhaft angesehen; Voltaire schreibt Henriade I.:

L'impétueux Borée, enchaîné dans les airs,
Au souffle du Zéphyre abandonnait les mers.
On lève l'ancre, on part, on fuit loin de la terre;
On découvrait déjà les bords de l'Angleterre,

und La Fontaine:

Vous êtes le phénix des hôtes de bois.
A ces mots le corbeau ne se sent de joie;
Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.

(s. Quicherat p. 130; Lubarsch p. 283; Weigand, Traité de versification française, Bromberg 1871, §. 77.)

3. In platten Reimen darf nicht dieselbe Konsonanz zwei Mal in den männlichen oder weiblichen Reimen nach einander erscheinen, wie bei Voltaire, Henriade IV.:

Soudain Potier se lève, et demande audience:
Chacun, à son aspect, garde un profond silence.
Dans ce temps malheureux, par le crime infecté,
Potier fut toujours juste, et pourtant respecté.

Souvent on l'avoit vu, par sa mâle éloquence,
De leurs emportemens réprimer la licence,
Et, conservant sur eux sa vieille autorité,
Leur montrer la justice avec impunité.

(s. Quicherat p. 131; Lubarsch p. 281.)

4. Es stört den Reim nicht, wenn die tonlose Silbe beim weiblichen Reime von einem besonderen Worte gebildet wird, das aber natürlich nur ein tonloses, enklitisches sein kann (dis-je: oblige Tartufe III.,6). Andre als die Pronomina *je* und *ce* aber lässt die neufranzösische Dichtung so nicht mehr zu. Die altfranzösische Zeit verfuhr hier noch freier (Tobler, Vom französischen Versbau p. 104) [1]).

Eine eigentümliche Art des Wechsels zwischen männlichem und weiblichem Reim lässt sich — wie wir bei den provenzalischen und altfranzösischen Dichtern bereits beobachtet haben — durch den sogenannten grammatischen Reim herstellen, welcher darin besteht, dass Wörter, die in einem Reimpaare mit männlichem resp. weiblichem Ausgang zusammenstehen, in einem folgenden Reimpaar in andrer Flexions- oder Derivationsform mit verändertem Geschlechte zu einander treten. So wechseln Masculinum und Femininum eines Adjektivs (senhoril: senhorila, gentil: gentila), oder Masculinum und Femininum eines Particips (vendut: venduda, recrezut: recrezuda), oder Masculinum und Femininum eines Substantivs, das beide Geschlechter bildet (brolh: brolha, folh: folha). Amhäufigsten aber tritt solcher Wechsel beim Verbum auf, wenn die Form bald klingend, bald

---

1) An dieser Stelle erwähnt Tobler auch das seltsame Verfahren des Gautier de Coincy, der eines solcher tonlosen Wörter sammt einer vorangehenden Silbe einem Worte mit weiblichem Ausgange auch so gegenüberstellt, dass er den mit jenem einsilbigen Worte schliessenden Vers um eine Silbe kürzer als den damit reimenden sein lässt, also männlich, wodurch der Reim im Grunde aufgehoben wird:

Que por moi mis celui en plege
Qui pooir a du tout, et ge
Seur son pooir du tout le met.

stumpf reimt (so bei Bernart de Ventadorn, Mahn Ged. 37 dolh: dolha, volh: volha, acolh: acolha, tolh: tolha, orgolh: orgolha, vira: vir, desira: desir, sospira: sospir, mira: mir). Oder endlich es ist Verbum, Substantivum und Adjectivum eins aus dem andern abgeleitet; und so finden sich auch noch entferntere Ableitungen im Wechselreim nach einander verwendet (Bartsch, Die Reimkunst der Troubadours, im Jahrbuch für romanische und englische Litteratur v. Ebert 1859, Band I.)

Für das unstrophische Gedicht hat sich so bis heute die règle d'alternance unangetastet erhalten; anders in strophischen Dichtungen. Wir haben schon oben dargelegt, dass, so zeitig sich hier der Wechsel bei dem Einzelnen eingestellt hatte, so wenig die Gesammtheit sich darin an bestimmte Vorschriften hielt. Und als sich in jener gesetzgebenden Zeit eines Ronsard und Malherbe auch hier eine feste Regel bildete, so gewann dieselbe merkwürdiger Weise eine ganz absonderliche Form. Man erklärte im strophischen Gedichte die règle d'alternance für befolgt, sobald die Reimordnung der ersten Strophe durch sämmtliche Strophen hindurch beibehalten war. Es äussert sich darüber Ronsard in seinem Abrégé de l'art poétique: »Quant aux vers lyriques, tu feras le premier couplet à ta volonté, pourveu que les autres suivent la trace du premier.«

Was aber die Reimfolge in der ersten Strophe angeht, so beobachteten formstrenge Dichter wie Jean Baptiste Rousseau auch hier den regelmässigen Geschlechtswechsel; andre aber, insonders die Romantiker, brachten mitunter 3 oder auch 4 Verse des gleichen Reimes hintereinander oder bildeten sogar ganze Gedichte mit Reimen gleichen Geschlechts (s. zum Beispiel Bérangers bekanntes Lied: Le marquis de Carabas.) Doch kann dieses letztere namentlich nicht als eine ihnen eigentümliche Irregularität angesehen werden, da schon du Bellay, Pontus de Thyard und andere Plejadendichter, ja selbst Malherbe derartige Gedichte mit durchgehends männlichen oder weiblichen Reimen gebildet haben, Gedichte, welche Gramont (Les vers français et leur prosodie p. 59) für vereinzelte besondre Versuche, die

auch heute Niemanden verletzen, erklärt. Das Streben der romantischen Schule nach Ungebundenheit auch in diesem Punkte tritt uns recht eigentlich bei Théodore de Banville klar vor Augen, über dessen Améthystes Théophile Gautier in seinem Buche: Les progrès de la poésie française depuis 1830, Paris 1867 sagt: »Les Améthystes sontl e titre d'un petit volume plein d'élégance et de coquetterie typographiques, dans lequel l'auteur, sous l'inspiration de Ronsard, a essayé de faire revivre des rhythmes abandonnés depuis que l'entrelacement des rimes masculines et féminines est devenu obligatoire.« In denselben Améthystes, wo sich uns zahlreiche Beispiele freier Anordnung der Reime darbieten, findet sich sogar ein Gedicht, in welchem er gleichklingende männliche und weibliche Ausgänge geflissentlich zu Reimen paart [1]):

Elégie.

Tombez dans mon coeur, souvenirs confus.
  Du haut des branches touffues!
Oh! parlez-moi d'elle, antres et rochers,
  Retraites à tous cachées!
Parlez, parlez d'elle, ô sentiers fleuris!
  Bois, ruisseaux, vertes prairies!
O charmes amers! dans ce frais décor
  Elle m'apparaît encore.
C'est elle, ô mon coeur! sur ces ga zons verts
  Au milieu des primevères!
Je vois s'envoler ses fins cheveux d'or
  Au zéphyr qui les adore,
Et notre amendier couvre son beau cou
  Des blanches fleurs qu'il secoue! u. s. f.

---

1) Lubarsch p. 281 bemerkt zu demselben: »Es ist sehr beachtenswert, dass unter den 21 weiblichen Versendungen 8 einen Vokal, 10 ein *l* oder *r* und eine den scharfen Zischlaut *s* vor dem *e muet* haben; denn bei einem vorhergehenden Vokal ist das *e* immer stumm, da es nur den Vokal dehnt; bei vorhergehender Liquida oder scharfem Zischlaut ist es nach unserer Auffassung der weiblichen Endungen ebenfalls stumm. Nur zwei Versendungen haben vor dem *e muet* einen silbenbildenden Konsonanten (*q* und *l mouillé*), dumpfe weibliche Versendungen sind dagegen gänzlich vermieden.«

Doch wird ein solches Gebilde heute noch nicht anders denn als Curiosum angesehen, und immer noch ist — wenn wir etwa vom kunstlosen Volksliede, vom Epigramm, von Impromptus und Couplets (s. Béranger, chansons) und von sonstigen Dichtungen ungebundenster Art absehen — die règle d'alternance mit all ihren beschränkenden Bestimmungen in voller Geltung.

Und nicht blos die französischen Dichtungen, sondern auch diejenigen im modernen Provenzalisch, das doch nunmehr nur die Stelle eines Dialekts einnimmt, beobachten fast durchweg den regelmässigen Geschlechtswechsel. So finden wir es in den Obros des Pierre Goudelin, Amsterdam 1700, wo auch die unstrophischen Gedichte die sorgfältigste Beobachtung unsres Gesetzes zeigen, so in den Liedern des Armana Provençau, z. B. Jahrg. 1872, ebenso auch in den der Revue des langues romanes eingefügten provonzalischen Produkten neueren Datums. Da finden wir im 1. Bande p. 249 ff. und p. 334 ff. die Oeuvres choisies de Roudil, der zwischen 1642 und 1677 schrieb, im 3. Bande p. 89 ff. die Poésies patoises de Nicolas Fizes (1679—1766) und p. 181 ff. ein Bruchstück des Cortète de Pradas, poëte agenais du XVII. siècle, im 4. Bande p. 261 ff. ein Bruchstück des Arnaut Daubasse, ouvrier et poëte du XVII. siècle, im 5. Bande p. 377 ff. die Poésies de Dom Guérin de Nant, eines Dichters des 17. Jahrhunderts, und deren Fortsetzung im 6. Bande p. 135 ff. sowie im 21. Bande p. 5 ff. Und all diese Produkte sind mit genauer Einhaltung der règle d'alternance gebildet, und selbst die in so wechselvollen Rhythmen abgefasste Opéra de Frontignan (1678) im 2. Bande p. 223 ff. hat nur in verschwindend wenigen Fällen das Gesetz ausser Acht gelassen, was dann bei den dichterischen Erzeugnissen des 18. und 19. Jahrhunderts überhaupt nicht mehr vorkommt.

Dazu muss man freilich bemerken, dass die provenzalische Kunstpoesie in dieser Formstrenge ihren eignen, von der Volkspoesie direkt abführenden Weg gegangen ist. Denn das provenzalische Volkslied (s. Arbauds Sammlung von Chants populaires de la Provence, Aix 1862/4) bindet sich ganz und gar nicht

an die Regel, erfreut sich vielmehr der grössten Regellosigkeit, ersetzt Reime durch Assonanzen und nähert sich so, wie die benachbarte catalanische Poesie, weit mehr dem Spanischen als dem Französischen.

Das neuere französische Volkslied dagegen hält trotz seiner sonstigen Freiheiten dennoch im Prinzip wenigstens an der règle d'alternance fest. Die chants historiques et populaires du temps de Charles VII. et de Louis IX. von Leroux de Lincy, Paris 1857 zeigen uns, dass auch in der älteren Zeit [1]) schon in vielen Volksliedern der Geschlechtswechsel — wenn auch oft nur in Assonanzen — streng beobachtet worden ist, wie wir das ja auch in unsrer Uebersicht über die altfranzösische Poesie bereits gesehen haben. Trotzdem bildet auch hier die Mitte des 16. Jahrhunderts einen bedeutsamen Wendepunkt, indem von da an die Volkslieder nicht mehr vereinzelt, sondern fast ausnahmslos den regelmässigen Geschlechtswechsel aufweisen, wie ein Blick auf die in Leroux de Lincy: Recueil des chants historiques français depuis le XIIe. jusque'au XVIIIe. siècle seit 1560 aufgeführten Lieder lehrt. Das französische Drama aber wurde überhaupt erst in jener Zeit durch Garnier und Hardy unsrem Gesetze unterworfen, während das mittelalterliche Schauspiel offenbar noch nichts von demselben weiss (s. Mystères inédits du XVe. siècle par Jubinal, Théatre français au moyen âge par Monmerqué et Francisque Michel, Ancien théatre français par Viollet le Duc und die von der Société des anciens textes herausgegebenen Mistères und Miracles).

Wir haben bereits Eingangs unsrer Abhandlung gesagt, dass der männliche Reim in der Uebereinstimmung je einer Silbe in zwei aufeinander folgenden Versen besteht, der weibliche Reim dagegen im Uebereinklang je zweier Silben, von

1) Es stammt von den ganz regelrecht wechselnden LiedernNo. I. u. II. aus dem Jahre 1408, No. IV. a. d. J. 1420, No. VIII. a. d. J. 1464, No. XIV. u. XVI. a. d. J, 1465, No. XXVII. a. d. J. 1470 u. No. XXIX. a. d. J. 1471.

denen die erste betont, die letzte aber unbetont ist. Während nun das Provenzalische in dieser unbetonten Silbe des weiblichen Reimes verschiedene Vokale aufweist, finden wir im Französischen zu jener Zeit, da sich der geschlechtliche Reimwechsel in seinen ersten Keimen zu zeigen beginnt, die Vokale der unbetonten Endsilben schon alle zu tonlosem e herabgesunken, so dass die Ausgänge der weiblichen Reime nunmehr nicht anders denn als *e*, *es* oder *ent* auftreten. In Bezug auf die letztere Endung ist jedoch daran zu erinnern, dass sie in den Schlusssilben der 3. Pl. des indikativischen Imperfekts und Konditionalis und ausserdem in *soient* und *aient* vollständig stumm geworden und ihre Geltung als besondere Silbe gänzlich eingebüsst hat und dass sie infolgedessen in diesen Fällen nicht im Stande ist, den Reim zu einem weiblichen zu machen.

Ungefähr um dieselbe Zeit, als das Gesetz des geschlechtlichen Reimwechsels sich für die Dauer Eingang in das französische Gedicht verschaffte, wurde theoretisch auch der Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Endung fixiert. Pierre Fabri im 2. Buche seiner Rhétorique prosaïque, Rouen 1521 bezeichnet als *e* masculin das End-*e* in *verite* oder *auctorite*, als *e* féminin dasjenige in *article*, *possible*, *bonne*, *belle*, ferner in *vierges* oder *pucelles*, endlich in *pronuncent* oder *proferent*. Und dazu bemerkt er, dass jedes *e* masculin im Reim mit einem masculin, das féminin aber mit einem féminin sich verbindet; die féminins aber seien im Rhythmus um ihre feminine Silbe länger als die masculins, also dass im Gedicht einer masculinen Zeile von acht Silben eine feminine von acht und einer Silbe — die jedoch nur eine halbe genannt werden könne — entspreche. Demnächst finden wir in Sibilets Art poétique vom Jahre 1573 die Kriterien für die Unterscheidung männlicher und weiblicher Reime von Neuem dargelegt; Sibilet aber bespricht auch schon die verschiedene Geltung der Endung *-ent* in der 3. Person des Plural im Praesens und Imperfekt und begründet dieselbe zugleich in folgender Weise: »Quant la diphthongue *oi* se trouve devant *ent*, avient aucunes

fois que de la diphthongue *oi* et de *ent* ne se fait qu'une syllabe, comme aux preteris imparfaits *disoient*, *avoient*; et lors l'*e* feminin par la vertu de la diphthongue precedente perd sa nature feminine et est toute la syllabe estimée masculine en sorte qu'elle ne est point sujette a la couppe feminine. Mais quant la diphthongue *oi*, se rencontrant devant *-ent*, se divise d'avec eux pour leur laisser faire syllabe, lors l'*e* feminin retient encore sa feminine nature, comme es presens *voient*, *coient*, *envoyent*. Den Namen »féminine« für die durch stummes *e* gebildete Endung scheint er dadurch erklären zu wollen, dass er sie bezeichnet als »une syllabe n'estant pour rien contée non plus que les femmes en guerres et autres importans affaires«. Wie wenig die weiblichen Endungen überhaupt in's Gehör fallen, das will er den Leser an dem folgenden Marot'schen Epigramm erkennen lassen, in welchem *é* und *ée* im Reime beständig mit einander wechseln:

Quand j'escriray, que je t'ay bien aymée;
Et que tu m'as sur tous autres aimé,
Tu n'en serois femme desestimée,
Tant peu me sent homme desestimé.
Petrarque a bien sa maistresse nommée,
Sans emoindrer sa bonne renommée.
Dons si je suys son disciple estimé,
Craindre ne fault que tu en soys blasmée.
D'Anne j'escry plus noble et mieux famée,
Sans que son los soit en rien déprimé.

Von dem Unterschied von männlichem und weiblichem Reim handelt ferner das aus dem Jahre 1585 datierte »Promptuaire d'unisons« von Pierre le Gaynard, der von den übrigen Endungen die durch stummes e gebildeten unter dem Namen »Terminaizons foeminines« absondert, weil dieselben ton- und kraftlos seien. Zugleich erwähnt er, dass die Grammatiker drei Arten des *e*-Lautes unterscheiden, ein männliches *e* z. B. in *je repé*, *tu més*, ein weibliches in *prohibe*, *sillabe* und endlich ein mittleres in *chanté*. Vier verschiedene Arten des *e*-Lautes sogar werden von Pierre la Ramée im 4. Kap. seiner zu jener Zeit

hochberühmten Grammatik aufgezählt. Wahrscheinlich in Anlehnung an ihn führte der Seigneur des Accords im 4. Buche seiner Bigarrures auch in die Reimarten vier verschiedene Stufen ein, indem er die rimes masculines in viriles und masculines, die foeminines in pucelles und foeminines teilte. Er nennt rimes viriles diejenigen Reime, die auf einen hörbaren Konsonanten ausgehen, wie *Harnois*: *François*, *verrons*: *frappons*, rimes masculines aber die mit einem tönenden Vokal endenden, wie *chanté*: *frappé*; als pucelles bezeichnet er diejenigen Endungen, die auf stummes *es* oder *ent* ausgehen, wie *femmes*, *combatent*, endlich als foeminines die mit blossem stummen *e* endenden. Diese subtilen Unterscheidungen verwirft dann Pierre Delaudun d'Aigaliers in seinem Art poëtique françois vom Jahre 1598 als Phantastereien. So bleibt's denn in der Praxis bei der Zweiteilung der Reime in männliche und weibliche. Aber wenngleich bei den Dichtern das Gesetz des regelmässigen Wechsels zwischen den beiden Reimgeschlechtern sich immer mehr befestigte, wagte es die Kritik dennoch, daran zu rütteln, und noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts schreibt Richelet (La versification françoise, Paris 1677): »C'est une règle dans la poésie françoise, qu'on ne doit point mettre trois ou quatre rimes masculines de suite. Cette règle n'est pas si générale qu'on ne s'en dispense quelquefois. Il se trouve même des personnes qui croient que cet arrangement de rimes masculines et féminines n'est pas tout à fait de la beauté de notre poésie. On peut, disent-ils, faire heureusement des pièces entières des vers masculins de différentes rimes, et composer de petits ouvrages où il y aura de suite quatre masculins de plusieurs sortes de terminaisons.« Der entgegengesetzten Ansicht aber verleiht er Ausdruck, wenn er sich wie Voltaire grade der Fesseln rühmt, die dem französischen Dichter angelegt sind: »On répond que le mélange des rimes masculines et féminines, selon les règles, donne à notre versification un agrément que les vers des plus polies nations de l'Europe n'ont pas; que, si l'on rimoit trois ou quatre masculins de suite, nos muses retomberoient dans

l'irregularité où elles estoient il y a quelque deux cens ans; que cet arrangement irrégulier est aujourd'hui contraire à l'usage, et que tout ce qu'on peut faire, c'est de le souffrir dans les chansons, les petits impromptus, etc.«

Die Spitze der Angriffe kehrte sich namentlich gegen die Sonderstellung des weiblichen Reimes[1]). Und in der That konnten überall nur recht vage Angaben über die Aussprache und Geltung des die weibliche Endung ausmachenden *e*-Lautes gefunden werden; bei ein- und demselben Kritiker (Sibilet, Art poétique françois, Paris 1573) liest man über das sogenannte stumme *e* die Urteile: »Il n'a que demi son«, »il ne fait qu'une demi syllabe«, »il ne touche que peu l'oreille« oder auch »il n'est pour rien conté«, und in ähnlicher Weise schwanken auch die Aussagen andrer Theoretiker. Gleichwohl werden wir nicht mit Lubarsch[2]) das Gesetz vom regelmässigen Geschlechtswechsel desshalb sofort überhaupt als widersinnig erklären. Und wenn auch Littré (Histoire de la langue française I., 334) die régle d'alternance eine »puerilité grammaticale qui l'a emporté sur le jugement de l'oreille« nennt, so beweist das nur, dass das Urteil über den Lautwert des *e* muet am Ende der

---

1) Gegen die specielle Eigentümlichkeit der Unterscheidung zwischen der Endung *-ent* des indikativischen Imperfekts und Konditionalis einerseits und der gleichen Endung in dem indikat., und konjunkt. Praes. gewisser Verben andrerseits wendet sich Gramont p. 41 und schliesst seine Betrachtung über die Grundlosigkeit jener Anordnung mit den Worten »Pourquoi? Parce que«.

2) Lubarsch (Frz. Verslehre p. 276) nennt das Gesetz widersinnig aus doppeltem Grunde; einmal, weil es Reimverbindungen untersage, die möglicherweise sehr wohlklingend sein können; sodann aber weil es der heutigen Aussprache nach nur noch für das Auge, nicht aber für das Ohr bestehe; aber auch selbst zu der Zeit, da es, der älteren Dichtung ganz unbekannt, aufgekommen, habe es auch in der Deklamation für das Ohr nicht existiert. Denn bereits das 16. Jahrhundert — fährt er fort — kannte ein völliges Verstummen des *e muet*. So sagt z. B. Tabourot (Dictionnaire des rimes françoises 1572 und 1588): »Obwohl das weibliche *e* im Innern des Verses eine Silbe so gut wie eine männliche Endung

Worte heute vielfach noch ebenso schwankend ist wie vor dreihundert Jahren; wirft doch Bellanger selbst, nachdem er das ebengenannte Urteil des grossen Sprachkenners citiert (Etudes sur la rime française p. 202), dagegen ein, Littré selbst werde zugestehen, dass man beim Deklamieren den Unterschied (zwischen männlichem und weiblichem Reim) sehr wohl wahrnehme. Und damit hat Bellanger zweifellos den Kern der Sache getroffen u. z. für alte wie für neue Zeit; immer und überall wird man im pathetischen Vortrage der Verse auch diesen sonst vernachlässigten Laut — wo es überhaupt anging [1]) — zu seinem Rechte haben kommen lassen; aber wie es bei dergleichen Dingen zu sein pflegt, unser eignes Ohr erweist sich oft als der unzuverlässigste Richter über das, was unser Mund ausspricht. Man wird daher nicht gut daran thun, zur Beurteilung der Aussprache im 16. Jahrhundert sich mit Lubarsch auf den einzigen Tabourot, oder mit Bellanger auf den einzigen Sibilet zu beziehen; aber auch etliche Sibilets möchten uns

---

ausfüllt, so hat es doch am Versende keine Kraft, sondern erlischt in der Luft.« Und derselbe Schriftsteller rät *Marc* mit *monarque*, *aspic* mit *pique*, die Endung *ef* mit *effe* zu reimen, indem er sich auf das Urteil des Ohres beruft. [Zu dieser Stelle aber schreibt Lubarsch selbst in einer Anmerkung: Tabourot schreibt allerdings vor, die weiblichen Wörter dann zu apostrophieren: *monarq'*, *piq'*. Aus dieser Apostrophierung will Bellanger doch noch auf einen gewissen Unterschied des Klanges der Endungen *arc* und *arque* schliessen, weil in anderen Fällen die Apostrophierung nicht für das Auge, sondern zur Erzielung gleicher Aussprache angewendet wurde, z. B. wenn man *char* mit *far'* statt *fard* schreibt]. Dann fährt er im Text fort: Nimmt man nun noch hinzu, dass im 16. Jahrhundert die heute stummen Endkonsonanten hörbar waren, so muss das Gesetz der Reimfolge damals für das Ohr noch öfter als heute gebrochen worden sein, indem sich z. B. die männliche Endung des Wortes aimer von dem weiblichen Worte mère nicht unterschieden haben kann.

1) Nie gesprochen wurde das End-*e muet* hinter einem Vokal und diente in Wörtern wie *Marie*, *joie*, *rue* einzig und allein zur Dehnung des vorangehenden Lautes (vgl. darüber wie überhaupt über den Lautwert des End-*e* innerhalb des Verses Lubarsch p. 5—16).

schwer zu einem sicheren Urteil verhelfen, wenn sie — wie wir oben gesehen — in ihren eignen Aussagen sich derartig widersprechen; und so lange wir keinen Brücke des 16. Jahrhunderts auffinden, der uns an der Hand rein mechanischer lautphysiologischer Beobachtungen die Aussprache des in Rede stehenden Lautes unter verschiedenen Verhältnissen vorführt, werden wir uns bei der Voraussetzung beruhigen müssen, dass — wie auch sonst der Laut behandelt worden sein mag — in der Deklamation der Verse das End-*e* muet sicherlich immerhin soweit zur Geltung kam, um die règle d'alternance nicht als blosses Spiel für das Auge erscheinen zu lassen.

Vollends nun der Ursprung des Gesetzes kann als ein aus durchaus vernünftigen Kriterien hervorgegangener bezeichnet werden; er wurzelt nämlich — wie schon Eingangs angedeutet — nicht in der Deklamation, sondern im musikalischen Vortrag, in welchem das End-*e* muet, wenigstens hinter einem Konsonanten nach aller Urteil gleich jedem andren Vokale stark vernehmbar war[1]). Der Seigneur des Accords sagt darüber in

1) Scoppa im 3. Bande seiner Vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française, Paris 1814 äussert sich über die Qualität des End-*e* dahin, dass sein Epitheton »*muet*« nicht etwa besagen wolle, dass der Laut garnicht gesprochen werde, sondern nur dass er dunkel, vage, schwach klinge. Freilich scheidet er dann sofort von dem durch Konsonanten gestützten *e* in Rome, gloire, table das hinter Vokalen stehende ab; und in Betreff dieses letzteren sagt auch Marmontel, dass es keine besondere Silbe bilde und demgemäss auch im Innern des Verses nur dann gelitten werde, sobald es durch die Stellung vor einem folgenden Vokal für die Aussprache überhaupt vernichtet sei. Dahingegen versichert derselbe Theoretiker von dem gestützten *e muet*, dass es als volle Silbe gelte und stets eine besondere Note auf sich nehme; und Scoppa sagt übereinstimmend, dass dieser sonst lautlich so abseits stehende Vokal im Gesange gleich jedem andern stark hervortrete. Aehnlich äussert sich Duclos in seinen Remarques sur la Grammaire raisonnée und so auch Bellanger in seiner Abhandlung Sur la rime française. — Ein Andres ist es nun, wenn französische Komponisten und auch J. J. Rousseau wie Voltaire über den hässlichen und unmusikalischen Klang des *e muet* im weiblichen Reim

seinen Bigarrures, livre IV., chap. III.: »Du temps passé on ne sçavoit que c'estoit de ceste liaison ou mariage (des rimes masc. et fém.), et ne l'observoit-on sinon ès chansons; mais comme on a veu que la poésie et la musique, qui sont cousines germaines, compatissoient fort bien en ceste façon, cela a donné occasion aux plus curieux de les observer en toutes autres sortes de vers.« Und du Bellay in der Défense et illustration II.,9 äussert sich folgendermassen: »Il y en a qui fort superstitieusement entremeslent les vers masculins avec les feminins, comme on peut voir aux Psalmes traduits par Marot; ce qu'il a observé — comme je croy — à fin que plus facilement on les peust chanter sans varier la musique pour la diversité des mesures qui se trouveroient à la fin des vers [1]).« Ronsard end-

---

sich beklagen und mancher untergeordnete Musiker sogar das Missraten seiner Komposition diesem Laute zur Last legt (s. Scoppa a. a. O.). Ein Anderes ist es auch, wenn wir selbst die strenge Beobachtung des regelmässigen Geschlechtswechsels, der ja in gewissen Fällen sicherlich ganz illusorisch ist und der doch der poetischen Diktion recht fühlbare Fesseln anlegt, für eine auffällige Erscheinung erklären. Unsere Aufgabe aber ist es, absehend von dem Wert oder Unwert der règle d'alternance, den Ursprung, die Entwicklung und das Wesen dieses Gesetzes zu untersuchen, und am allerwenigsten sollten wir es unternehmen, Vorschriften darüber zu geben, wie etwa nach unserer theoretischen Einsicht die fransösische Verskunst in Zukunft sich zu gestalten habe, wie das Lubarsch am Schluss seiner so umsichtigen und gründlichen Betrachtung des Gesetzes vom regelmässigen Wechsel thut, wenn er p. 278 sagt: »Da ein grosser Teil der weiblichen Reimeseinem Charakter nach immer noch von den männlichen Reimen unterschieden ist, so wird man wohl daran festhalten müssen, bei der Bildung regelmässiger Strophen, den Reim in allen Strophen da männlich, beziehungsweise weiblich zu nehmen, wo er in der ersten Strophe männlich, bez. weiblich ist; man wird auch vielleicht der Einfachheit wegen dabei beharren, kein männliches Wort mit einem weiblichen zu reimen — aber das Gesetz der Reimfolge beizubehalten, dazu liegt weder ein innerer noch ein äusserer Grund vor.«

1) Aus dieser Bemerkung du Bellays geht es wiederum deutlich hervor, dass unter regelmässigem Wechsel von männlichem und weiblichem Reim beim strophischen Gedicht nur immer die regelmässige Durchführung der einmal in der ersten Strophe eines Gedichts beobachteten

lich bei Aufstellung des Gesetzes vom regelmässigen Wechsel in seinem Art poétique sagt: »Tu feras tes vers masculins et foeminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la musique et accord des instrumens, en faveur desquels il semble que la poësie soit née;« und ferner: »si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres foeminins, et paracheveras de mesme mesure le reste de ton elegie ou chanson, à fin que les musiciens les puissent plus facilement accorder.« Und in gleicher Weise äussern sich noch andre Kritiker jener Zeit. Ein aus dem Unterschied der lautlichen (nicht musikalischen) Qualität der männlichen und weiblichen Ausgänge entnommenes Motiv für den Geschlechtswechsel im Reime bringt Marmontel bei, wenn er sagt: »Les vers masculins sans mélangeaurai ent une marche brusque et heurtée; les vers féminins sans mélange auraient de la douceur, mais de la mollesse. Au moyen du retour alternatif ou périodique de ces deux espèces de vers, la dureté de l'un et la mollesse de l'autre se corrigent mutuellement.«

Von einer ähnlichen Auffassung gehen auch die verschiedenen Erklärungsversuche für die Bezeichnungen »männlich« und »weiblich« aus. Schon Sibilet — wie wir oben gesehen — hat eine Erklärung der Ausdrücke masculine und féminine für die beiden Gattungen der Reime gegeben; gleich ihm suchten dann noch mehrere Andre den Namen féminine aus der Schwäche

Anordnung von männlichen und weiblichen Reimen durch alle Strophen verstanden wurde; nur so kann man sich die Worte »à fin que plus facilement on les peust chanter sans varier la musique« erklären, indem mit der Beibehaltung des Schemas der ersten Strophe zugleich auch die Melodie derselben in alle andern Strophen ohne Weiteres eingeführt werden konnte. Als Beleg für diese Auffassung mag auch noch erwähnt werden, dass du Bellay an einer Stelle, wo er zugiebt, männliche und weibliche Reime nicht immer so ängstlich verbunden zu haben, wie es in den Vaudevilles und Liedern üblich sei, die durch alle Strophen nach derselben Melodie gesungen würden, auf einige Oden hinweist, in denen er die règle d'alternance beobachtet haben will, die aber bei genauerem Zusehen nur selten regelmässigen Wechsel, wohl aber die gleiche Anordnung der Reime in den verschiedenen Strophen zeigen.

und Bedeutungslosigkeit des dem weiblichen Reim eigentümlichen *e* muet-Lautes zu erklären. Mit mehr Recht jedoch mögen wir vielleicht im Anschluss an Diez, Die Poesie der Troubadours, Zwickau 1826, p. 95 die Entstehung der beiden Benennungen auf die künstliche Verwendung männlicher und weiblicher Formen des gleichen Adjektivs und Particips in den Reimen zurückführen.

Wie nun die im Provenzalischen und Französischen im Anfang des 12. Jahrhunderts hervorgetretene und seit der Zeit immer mehr und mehr um sich greifende Verwendung des weiblichen Reimes (cf. J. G. A. Luthereau, Jean Joret, poète normand du XVe. siècle, Paris 1841, und Roquefort, De l'état de la poésie française dans les XIIe. et XIIIe. siècles, Paris 1815) auch die Verskunst der an trochäischen Wörtern sich beständig bereichernden deutschen Sprache von ihrer anfänglichen Begünstigung der männlichen Reime abbrachte und ihr so ebenfalls zu einem gewissen Geschlechtswechsel verhalf, darüber belehrt uns Karl Bartsch in seiner Abhandlung: Der Strophenbau in der deutschen Lyrik, im 2. Jahrgang von Franz Pfeiffers Germania p. 257—298.

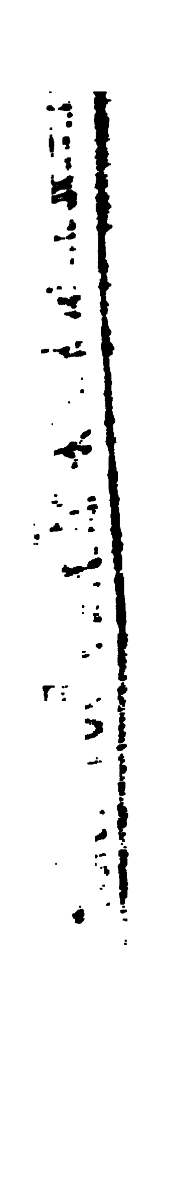
Dem gleichen Einfluss ist es natürlich zuzuschreiben, wenn im Deutschen ganz so wie im Französischen zur Angabe der Silbenzahl der in einem Gedichte verwendeten Verse stets die männlich reimenden Zeilen als Norm genommen werden und dass die weiblich reimenden dann immer eine Silbe mehr aufweisen müssen. Anders ist es z. B. im Italienischen, wo der den weitaus grössten Teil des Wortschatzes beherrschende barytone Accent die Zugrundelegung der versi piani für die Angabe der Silbenzahl mit mehr Recht verlangt als das Französische und selbst das Deutsche.

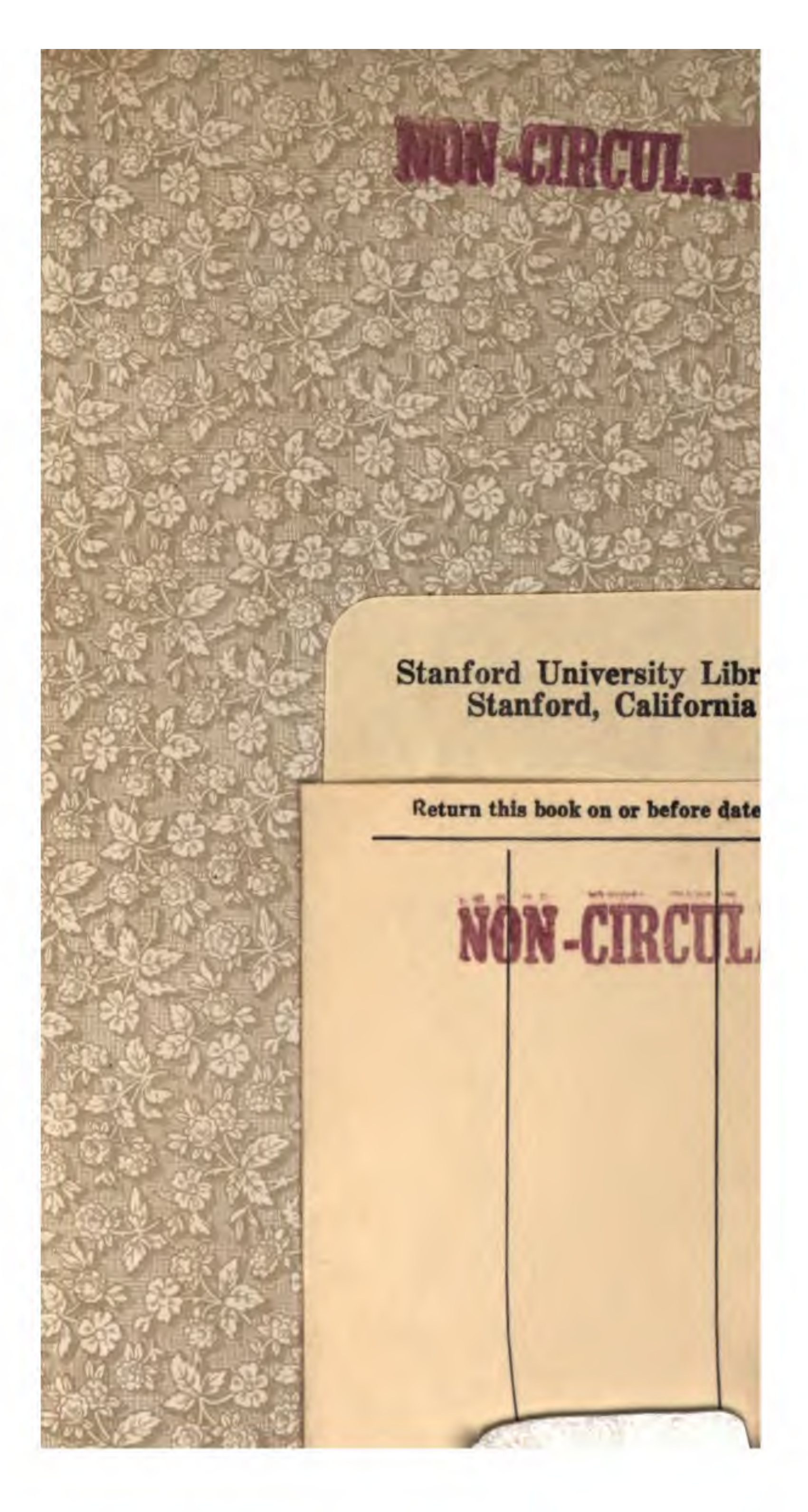
Marburg. Universitäts-Buchdruckerei (R. Friedrich.)










NON-CIRCUL
Stanford University Libr
Stanford, California
Return this book on or before date
NON-CIRCUL

